GRAŻYNA BASTEK

ROZMOWY OBRAZÓW

TOM 1

PWN

GRAŻYNA BASTEK

ROZMOWY OBRAZÓW

TOM 1

PWN

Projekt okładki i stron tytułowych: Barbara Niewiadomska
Reprodukcje na okładce: Wikimedia Commons

Wydawca: Dąbrówka Gujska
Redaktor prowadzący: Barbara Surówka
Redakcja językowa: Olga Gorczyca-Popławska
Redakcja techniczna i projekt makiety: Maria Czekaj
Korekta: Tatiana Hardej
Dobór ilustracji: Grażyna Bastek
Fotoedycja: Barbara Chmielarska-Łoś
Opracowanie kolorystyczne ilustracji: Zbigniew Karaszewski
Produkcja: Mariola Iwona Keppel

Skład wersji elektronicznej na zlecenie Wydawnictwa Naukowego PWN:
Angelika Duchnik/Woblink

Copyright © for the text by Grażyna Bastek, Warszawa 2020
Copyright © by Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2020

ISBN 978-83-01-21294-0

eBook został przygotowany na podstawie wydania papierowego z 2020 r., (wyd. I)
Warszawa 2020

Wydawnictwo Naukowe PWN SA
02-460 Warszawa, ul. Gottlieba Daimlera 2
tel. 22 69 54 321; faks 22 69 54 288
infolinia: 801 33 33 88

e-mail: pwn@pwn.com.pl
www.pwn.pl

Spis treści

Okładka
Karta tytułowa
Strona redakcyjna
WSTĘP
I . AUTOPORTRETY MALARZY. ZBAWICIEL I GRZESZNIK
Zbawiciel sztuki
Skruszony grzesznik
II. KOBIETY MALARKI. W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI
Tamara w zielonym bugatti
Dwie Fridy
III. OBLICZA WŁADCÓW I WODZÓW. IDEALIZACJA I POCHLEBSTWO
Nowe wcielenie Wertumnusa
Prawdziwe oblicze księżniczki
Triumfy wodza i cesarza
IV. CO KRYJĄ OBLICZA PAPIEŻY?
Straszliwy papież i książę malarzy
Portret portretu
V. DOSTOJNICY Z NADZIEJĄ NA ZBAWIENIE
Pobożność i pycha
Kondotier w Królestwie Bożym
VI. DYPTYKI. DEWOCJA I ADORACJA
Madonna i śmiertelnik
Śmierć i dziewczyna
VII. PORTRETY INNYCH
Najbrzydszy portret świata

Kobieta z brodą
VIII. WIZERUNKI MIESZCZAN
Bankiet strzelców
Badacze ludzkiego ciała
Strażnicy z Amsterdamu
XI. SCENY Z ŻYCIA MAŁŻEŃSKIEGO
Portret pełen tajemnic
Komiczna walentynka
Małzeństwo modne
X. ALEGORIE MIŁOŚCI
Słodycz i gorycz miłości
Zwycięstwo kapryśnego Amora
XI. OBRAZY DLA KOLEKCJONERÓW
Jowisz i motyle
Gertruda jest Gertrudą, jest Gertrudą, jest Gertrudą...
XII. GRY JAKO METAFORY ŻYCIA
Gra w szachy, gra w życie
Syn marnotrawny i oszuści
XIII. LUDZIE I ICH DOMY
Rozkosze i niebezpieczeństwa obfitości
Wnętrze pełne seksapilu
XIV. BOGOWIE I MIESZCZANIE
Bogowie w Ferrarze
Współcześni, którzy przemijają
XV. POECI I FLANEURZY
Arkadia, czyli Utopia
Skandal w trawie
XVI. OBRAZY ŚMIERCI

Męczennik rewolucji
Rozbitkowie z Meduzy
XVII. WIZJE POCZĄTKU I KOŃCA ŚWIATA
Utopia ziemskiego raju
Koniec świata
O AUTORCE

WSTĘP

MOWA OBRAZÓW

„Gadał dziad do obrazu, a obraz doń ani razu” – to polskie przysłowie o niemocie malowideł. Bo czy ktoś widział i słyszał, aby postacie z obrazu kiedykolwiek przemówiły? To stare, zabawne porzekadło jest skargą wyrażaną w sytuacji, gdy ktoś mówi na darmo, bo jego rozmówca nie słucha albo nie odpowiada. Zawiera się w nim prosta ludowa prawda o niemych z natury obrazach, ale też echo toposów z dawnego piśmiennictwa o sztuce. „Brakuje mu tylko głosu” – to była najwyższa pochwała dawnych krytyków, wyrażana wobec dzieł o wysokim stopniu mimetyczności, w których wszystko wydawało się jak prawdziwe.

Brak głosu, na jaki skazane są postacie na obrazach, malarze zastępowali innymi środkami wyrazu, dzięki którym przedstawiani bohaterowie wyrażali emocje – wyrazem twarzy, gestami, ułożeniem ciała, wzajemnymi relacjami. „Malowidło lub raczej postacie malowane winny być przedstawione w taki sposób, by widz mógł łatwo odgadnąć z ich ruchów myśli ich ducha” – napisał Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie*. Jednak najwięksi mistrzowie wspomagali tę znaną z retoryki i codziennego życia mowę ciała również środkami malarskimi.

W jaki sposób za pomocą materii malarskiej oddać emocje? Rembrandt dokonał tego w *Izaaku i Rebece*, obrazie znanym również jako *Żydowska narzeczona* (Rijksmuseum, Amsterdam). Dzieło to jest zapewne portretem współczesnej Rembrandtowi pary, być może małżonków, ukazanej jednak w historycznym, biblijnym sztafażu. Mężczyzna i kobieta są bowiem przedstawieni jako Izaak i Rebeka, słynna para ze Starego Testamentu,

która musiała skrywać swoją miłość i spotykać się potajemnie. U Rembrandta pełne czułości gesty i delikatność, z jaką się traktują, są potwierdzeniem ich uczuć, ale wrażenie to sugestywnie wzmacnia wibrująca, żywa farba – gorąca czerwień sukni Rebeki i żarzące się złoto kaftana Izaaka. Kochankowie wyłaniają się ponadto z pustego, ciemnego tła, jakby poza nimi i ich uczuciem nie było niczego innego.

A zatem obrazy mogą mówić, chociaż bez słów; wyrażać wszystko to, co literatura, tylko inaczej. W XVI wieku przedstawiciele różnych sztuk szukali argumentów na wyższość uprawianej przez siebie dyscypliny nad innymi. Malarze spierali się z rzeźbiarzami, ale też z poetami i muzykami. Leonardo da Vinci podał wiele argumentów na wyższość malarstwa. Góruje ono nad muzyką, gdyż nie umiera bezpośrednio po swym stworzeniu, lecz „zachowuje przy życiu znikome piękno śmiertelnych". Jest lepsze niż poezja, ponieważ w jednej chwili ukazuje „obraz wszelkiej piękności" świata, odzwierciedla dzieło natury i nie potrzebuje tłumaczenia na różne języki; działa silniej niż słowa – ludzie kłaniają się świętym obrazom, a zwierzęta podbiegają do namalowanych postaci, myląc je z żywymi.

W XVI wieku, stuleciu największej popularności wszelkich *paragone*, malarze nie tylko szukali słownych argumentów na rzecz wyższości swojej sztuki, lecz również zaczęli malować *poesie*. Za pomocą samych obrazów, a nie tylko słownych potyczek, ukazali moc swego działania i jego artystyczną niezależność. Powstało wiele obrazów, które nie są prostą ilustracją jakiegokolwiek tekstu lub jego fragmentu. Sprawiają szczególnie wiele kłopotów tym interpretatorom, którzy oczekują konkretnej wykładni i jednego, jasnego wytłumaczenia. Wielu wybitnych historyków sztuki zajmowało się rozwikłaniem zagadki *Koncertu wiejskiego* Tycjana (patrz: *Arkadia, czyli Utopia*). Niektórzy z nich poszukiwali tematu obrazu w dziełach literackich, inni uznali, że jest on wizualnym odpowiednikiem

poematu pasterskiego, który nie za pomocą słów, lecz języka wizualnego wprowadza widza w świat nastrojowej idylli. I zapewne ci drudzy mieli rację, wszak zgodnie z Horacjańską zasadą *Ut pictura poesis*, zawartą w *Ars poetica*, dzieła malarzy, podobnie jak poetów, są swobodną kreacją wyobraźni.

Tycjan słynął z malowanych opowieści, które nazywał *favole* i *poesie* (bajki i poezje). Postaci jego *storii* pochodziły z mitologii oraz antycznej i renesansowej literatury, malarz osadzał jednak bohaterów w wykreowanych przez siebie miejscach i sytuacjach, przypisywał im emocje, które najlepiej odzwierciedlały przedstawiane sceny, pozostawiał wiele wyobraźni widzów. Od ich znajomości literatury i kultury zależało to, co dostrzegą w obrazie i jak odczytają poszczególne elementy. *Alegoria z Wenus, Kupidynem i Czasem* Agnola Bronzina podobnie – jest malarskim odpowiednikiem poematu o miłości (patrz: *Słodycz i gorycz miłości*), w którym widz za pomocą wyobraźni i wiedzy musi złożyć sobie treść dzieła z wielu niejednoznacznych elementów.

A zatem obrazy mówią, chociaż nie zawsze wprost. I podobnie jak poezja, do każdego mogą przemówić inaczej. Uważne patrzenie, a w konsekwencji widzenie, to najprostszy sposób, aby przełamać onieśmielenie wobec sztuki i pokonać paradygmat milczącego obrazu.

ROZMOWY OBRAZÓW

Obrazy mówią do zaciekawionych nimi widzów, ale czy mogą „rozmawiać” pomiędzy sobą? Wielu artystów odwołuje się w swych dziełach do twórczości innych mistrzów, a to kopiując, a to naśladując kompozycje, motywy albo rozwiązania artystyczne. Sztuka żywi się sztuką od zawsze. Zarówno wtedy, gdy powtarza, jak i wtedy, gdy zaprzecza

dotychczasowym rozwiązaniom i osiągnięciom. Dla artystów dialog z dziełami innych to coś najzupełniej naturalnego.

Francis Bacon zafascynowany twórczością Diega Velázqueza namalował wiele interpretacji *Portretu Innocentego X* (patrz: *Portret portretu*). Podążając za dyskretnymi tropami pozostawionymi przez hiszpańskiego malarza, powiedział o tym papieżu znacznie więcej, niż mógł to zrobić Velázquez, przebywający w połowie XVII wieku z wizytą w Rzymie. Dotarł do tego, co w dziele Velázqueza najistotniejsze. Zobaczył samotnego, być może pozbawionego złudzeń, cierpiącego człowieka. Rozmowa obrazów Velázqueza i Bacona to wariacja na ten sam temat. Współczesny malarz świadomie podjął się interpretacji dzieła z przeszłości. Zrobił to tak doskonale, że przewrotnie można powiedzieć, iż nie byłoby dla współczesnego widza obrazu Velázqueza, gdyby nie dokonana przez Bacona wnikliwa i dramatyczna reinterpretacja.

W książce więcej jest przykładów, w których malarze nowocześni i współcześni nawiązują do dzieł danych mistrzów, np. Éduard Manet w *Śniadaniu na trawie* bawi się motywem z *Koncertu pasterskiego* Tycjana (patrz: *Poeci i flanerzy*). Są również rozmowy mniej oczywiste, rozdziały, w których obrazy zestawione są ze względu na podobieństwo tematów, wyrazu albo funkcji (w kolejnym tomie obrazy połączone są kluczem bardziej artystycznym niż tematycznym, rozmawiają ze sobą o przestrzeni malarskiej, iluzjonizmie, kolorach, malarskich gestach). W rozdziale *Autoportrety malarzy. Zbawiciel i grzesznik* porównane są wizerunki własne dwóch wybitnych artystów. Jeden jest narcystyczny, wręcz bałwochwalczy, przez swoje podobieństwo do wizerunków Chrystusa, a drugi stanowi prawdziwy (lub przekonująco udawany) akt skruchy. W *Dyptykach. Dewocji i adoracji* przedstawiony został dyptyk XV-wieczny, służący pielęgnowaniu prywatnej religijności, i XX-wieczny, w którym

powszechnie adorowana celebrytka zastąpiła Madonnę. Zestawienie *Małżeństwa Arnolfinich* Jana van Eycka i *Mr and Mrs Clark and Percy* Davida Hockneya to porównanie dwóch par we wnętrzu, operujące odmiennymi językami malarskimi, ale też wiele mówiące o instytucji małżeństwa w XV i XX wieku i sposobach jej reprezentacji w sztuce. W rozdziale *Ludzie i ich domy* podobnie – obserwujemy dwie rodzinne sytuacje: domostwo Jana Steena z XVII wieku i modne mieszkanie z pierwszej połowy XX stulecia na złożonym z reklam kolażu Richarda Hamiltona. Każdy szczegół obu przedstawień pokazuje gospodarzy i ich aspiracje, oba za pomocą zabawy i groteski stanowią moralne ostrzeżenia, tyle że u Steena zamierzone, a w przypadku Hamiltona raczej przypadkowe.

Ulubioną czynnością muzealnych kustoszy jest tworzenie wystaw (autorka tej książki od ponad dwóch dekad pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie). Zestawiając ze sobą zabytki, czy to w galeriach stałych, czy na ekspozycjach czasowych, muzealnicy w sposób zamierzony (a niekiedy również przypadkowy) tworzą pomiędzy nimi powiązania. Jedno dzieło nadaje kontekst drugiemu, podbija jego urodę, a czasem tłumi; dopowiada, buduje dodatkowy komentarz artystyczny lub ikonograficzny. Obrazy szepczą do siebie i krzyczą. Dzieła sztuki, tak jak i ludzie, inaczej funkcjonują w społecznym kontekście, a inaczej w samotności.

Dla publiczności muzealne wystawy to zazwyczaj wielkie wydarzenia. Gromadzą wypożyczone z wielu instytucji dzieła wybitnych mistrzów albo zabytki związane z określonym miejscem, czasem, stylem czy tematem. Nie wszystko jest jednak możliwe. Niektóre dzieła nie mogą podróżować, bo są zbyt wrażliwe; wypożyczenie innych jest zbyt drogie; nie każde muzeum jest wystarczająco silnym partnerem, aby zorganizować wystawę gromadzącą zabytki z różnych powodów wyjątkowe.

Na szczęście są muzea wyobraźni i książki. Papier po raz kolejny okazuje się cierpliwszy niż rzeczywistość. Jednak ta książka i kolejny tom nie są katalogiem wystaw niemożliwych. To raczej zachęta do słuchania obrazów i ich rozmów. Mosty pomiędzy dziełami z odległych epok albo dyskretne dialogi obrazów, które powstały w podobnych czasach, to inspiracje do tego, aby patrzeć, cieszyć się przyjemnością skojarzeń i własnych interpretacji. Eseje nie zawierają jednoznacznych wykładni, nie narzucają określonego sposobu ich rozumienia. Dzieła sztuki, chociaż w przeszłości pełniły rozmaite funkcje i wyrażały treści ważne dla zleceniodawców, historycznych odbiorców i samych malarzy, to jednak w muzeach wyobraźni służą głównie przyjemności. Nie ma większego znaczenia, jaki element ktoś dostrzeże, a jakiego nie; co zrozumie, a co wzbudzi w nim konsternację. Ważniejsza od pełnego rozumienia sztuki wydaje się przyjemność jej doznawnia. A jeśli obraz do dziada nie zagada, to może chociaż mrugnie doń okiem.

Publikowane w tym tomie eseje od 2014 roku ukazywały się w miesięczniku, a następnie dwumiesięczniku „Newsweek Historia”. Na potrzeby tej książki i kolejnego tomu zostały zaktualizowane, a niekiedy zmienione w związku z nowym kontekstem, w jakim tu występują.

I AUTOPORTRETY MALARZY. ZBAWICIEL I GRZESZNIK

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

ALBRECHT DÜRER, *Autoportret*

1500, deska, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, Monachium

Albrecht Dürer przedstawił się tu nie jako malarz czy arystokrata (co czynił wcześniej), lecz jako Chrystus. Frontalne popiersie na czarnym tle z ręką uniesioną w geście błogosławieństwa przynależało w ikonografii chrześcijańskiej do wizerunków Chrystusa w typie *Salvator Mundi*. Dürer znacząco zmienił jedynie układ dłoni.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

CARAVAGGIO, *Dawid z głową Goliata*

1609–1610, płótno, 125 x 101 cm, Galleria Borghese, Rzym

Gdy Caravaggio malował ten obraz, był wyjętym spod prawa zabójcą i uciekinierem. Przedstawiając się jako Goliat pokonany przez Dawida, prosił o łaskę i wybaczenie grzechów. Ręka, która zabiła, namalowała również ten akt skruchy.

Autoportrety malarzy starożytnych znamy tylko z opisów. Pierwsze – lub raczej pierwsze zachowane – wizerunki artystów datuje się na późne średniowiecze. Nie były to jednak dzieła, na których przedstawiona zostałaby postać czy twarz malarza. Artyści umieszczali wówczas swoje wizerunki pośród innych bohaterów w scenach świeckich i religijnych lub w ornamentach okalających freski. Niektóre z tych portretów identyfikujemy z malarzami znanymi z nazwiska. Giotto di Bondone (1267–1337) uwiecznił swoją twarz w ornamencie groteskowym w kaplicy Peruzzich w kościele Santa Croce we Florencji, podobnie jak Andrea Mantegna w Capella degli Sposi w Pałacu Książęcym w Mantui jakieś 150 lat później. Nie wiadomo jednak, kto i kiedy namalował pierwszy obraz sztalugowy, na którym znajdowałby się jedynie wizerunek artysty. Może był to Johannes van Eyck w 1433 roku, choć nie jest pewne, czy *Mężczyzna w czerwonym turbanie* (National Gallery, Londyn) to autoportret tego niderlandzkiego malarza.

Autoportrety pełniły w dawnej sztuce wiele funkcji i zazwyczaj nie służyły jedynie upamiętnieniu rysów twarzy artystów lub robiły to niejako przy okazji. Tak było w przypadku kilkudziesięciu autoportretów Rembrandta i wielu własnych wizerunków Vincenta van Gogha. Obaj wykorzystywali swoją twarz do studiów różnorodnych form ekspresji lub poszukiwań rozwiązań i efektów artystycznych. Własna postać to najtańszy i najłatwiej dostępny model. Autoportrety stanowiły też w czasach nowożytnych formę reklamy pracowni, umiejętności malarza i oferty warsztatu. Wirtuozerskim popisem młodego Parmigianina był autoportret, który naśladował jego odbicie w wypukłym lustrze z zachowaniem zniekształceń spowodowanych przez sferyczną taflę zwierciadła.

Albrecht Dürer przedstawiał się zazwyczaj w eleganckich strojach arystokratów, aby podkreślić, albo raczej wykreować, pozycję społeczną

i prestiż. Jednak autoportret z 1500 roku jest wyjątkowy, artysta wzoruje go bowiem na przedstawieniach Chrystusa należących do typu ikonograficznego zwanego *Salvator Mundi* (Zbawiciel świata). Ręka malarza, która stworzyła obraz, zastąpiła w tej kompozycji rękę Zbawiciela, który błogosławi świat. Nie ma w historii sztuki bardziej bałwochwalczego autoportretu artysty.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

LEONARDO DA VINCI,
Salvator Mundi (*Chrystus jako Zbawiciel świata*), ok. 1500, deska, 65,6 x 45,4 cm,
własność prywatna

Kompozycja, a nawet wymiary obrazów Leonarda i Dürera są sobie bardzo bliskie. Postaci wyłaniają się z czarnego tła, zajmują identyczne miejsce w przestrzeni obrazu, nawet oświetlone są podobnie – z góry, z lewej strony. Dürer świadomie wykorzystał chrystologiczny schemat kompozycyjny do stworzenia własnego wizerunku.

W przeciwieństwie do Dürera Caravaggio nie przedstawiał samego siebie często. Jego głowa pojawia się w tłumie postaci w *Męczeństwie św. Mateusza* z kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie. Wielu uczonych uważa, że wczesny obraz Caravaggia – *Chory Bachus* (1594) z Galleria

Borghese – to postać malarza, który namalował swe odbicie w lustrze. Kolejny raz głowa (sic!) Caravaggia pojawia się w jednym z ostatnich obrazów mistrza – w *Dawidzie z głową Goliata*. Przedstawił się tam jako pokonany grzesznik – zdekapitowany Goliat. Czy to wyznanie skruchy, czy jedynie wybieg, aby uzyskać przebaczenie wpływowych patronów, trudno dociec. Tak znakomity malarz mógł wyrazić, ale także wykreować każdą emocję.

Połączenie wizerunków własnych Albrechta Dürera i Caravaggia wyznacza dwie skrajności w sztuce autoportretu. Jeden aspiruje na wzór Chrystusa do roli kreatora i zbawcy sztuki, drugi poprzez swoje dzieło prosi o przebaczenie. To ich dzieli, łączy natomiast wiara w sprawczość sztuki i potęgę wizerunku, które w intencji obu malarzy miałyby wpływać na sądy odbiorców, a nawet losy autorów.

ZBAWICIEL SZTUKI

Piękna, regularna twarz, uważne i zarazem śmiałe spojrzenie, gęste loki spadające na ramiona, elegancki ubiór, szczupła ręka o smukłych palcach, delikatnie ujmująca kępkę włosów futrzanego podbicia płaszcza. Kim jest ten charyzmatyczny i urodziwy mężczyzna? To malarz z Norymbergi, Albrecht Dürer, tuż przed dwudziestymi dziewiątymi urodzinami. Aby namalować swój wizerunek, obrał niezwykłą, o ile nie bałwochwalczą konwencję – przedstawił siebie nie jako malarza, nawet nie jako arystokratę (co robił już wcześniej), lecz na podobieństwo Chrystusa. Frontalne popiersie na czarnym tle ze wzrokiem skierowanym na wprost i ręką uniesioną w geście błogosławieństwa było w ówczesnej sztuce przypisane przedstawieniom Chrystusa – Zbawcy świata. A zatem skąd u niemieckiego malarza taka pycha, dlaczego ukazuje się na podobieństwo Zbawiciela i cóż takiego chciałby zbawić? Czyżby sztukę?

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Chrystus prawą dłonią błogosławi świat, a w drugiej prezentuje kryształową kulę, symbol doskonałości stworzenia. Albrecht Dürer dwoma palcami prawej ręki ujmuje włoski futra i zdaje się demonstrować widzom: Patrzcie, co potrafię namalować (stworzyć).

OKO I RĘKA MALARZA

Spojrzenie i prawa ręka malarza są na obrazie wyraźnie podkreślone. Skupione i uważnie patrzące oczy błyszczą. Przenikliwie obserwują świat, to one poznają jego wizualną sferę, tę, którą później sprawna ręka utrwali za pomocą farb.

Aby namalować swój wizerunek, Dürer potrzebował lustra i światła. Światło pada z prawej strony i tę część twarzy uwypukla wyraźniej, podczas gdy lewa jest łagodnie zacieniona. Jeśli przyjrzymy się obrazowi wnikliwiej i spojrzymy malarzowi w oczy, dostrzeżemy w jego źrenicach odbicie okna. Odbija się w nich światło dnia, a rama okienna pozostawia cień w kształcie krzyża. Może to kolejny element podkreślający chrystologiczny charakter autoportretu? Następna aluzja do zbawienia i jednocześnie iluzjonistyczny popis artysty, który chwali się swoimi umiejętnościami malowania światła i jego refleksów na wypukłych, połyskliwych powierzchniach? A może jeszcze coś więcej? Wszak oko

postrzegano wtedy jako okno duszy. Zatem odbicie okna mogło być zamierzone przez Dürera nie tylko jako refleks zewnętrznego widoku, lecz także jako odzwierciedlenie ludzkiej duszy w oknie oka? Trudno tu szukać jednoznacznego wyjaśnienia, z pewnością jednak malarz zamierzył popisać się zarówno talentem w odtwarzaniu rzeczywistości, jak i umiejętnością myślenia symbolicznego, erudycją, znajomością literackich toposów i teoretycznych pism o sztuce. W *Paragone*, pochwale malarstwa zaplanowanej jako pierwsza księga *Traktatu o malarstwie*, Leonardo da Vinci napisał: „Oko, zwane oknem duszy, jest główną drogą, przez którą rozum może w sposób najobfitszy i najwspanialszy poznawać nieskończenie mnogie dzieła natury”.

Oko jest więc narzędziem poznania, ręka zaś narzędziem służącym do odzwierciedlenia natury w sztuce. W autoportrecie z Monachium malarz nie przedstawił się jednak z atrybutami swej sztuki. Jego prawa dłoń nie trzyma pędzla ani palety, lecz delikatnie ujmuje końcówki włosów futra. To gest znaczący i z pewnością nieprzypadkowy. Nie jest to alegoria dotyku, lecz raczej wskazówka – patrzcie, tą ręką namalowałem linie tak cienkie i doskonałe, że naśladują pojedyncze włosy. A przecież nie widzicie śladów pędzla. Oto moje rzemiosło, oto, co potrafi moja ręka.

SZTUKA I RZEMIOSŁO

Doskonałość w sztuce to jednak coś znacznie więcej niż tylko rzemieślnicza biegłość. Dla renesansowego malarza równie ważne było poznanie naukowych podstaw malarstwa – geometrii i optyki. Albrecht Dürer, wzorując się na włoskich artystach, napisał traktat o sztuce na potrzeby swych niemieckich kolegów. Powstał on po powrocie malarza z Italii w 1507 roku, a zatem kilka lat po monachijskim autoportrecie. Jednak już w wizerunku z 1500 roku artysta dał wyraz temu, że *Kunst und*

Brauch mit einander überkummen – rzemiosło (*Brauch*) musi mieć podstawy w sztuce (*Kunst*) rozumianej jako wiedza. Ale i odwrotnie – aby malarstwo stało się uczoną sztuką, niezbędna jest swoboda malowania. A zatem zarówno oko – narzędzie poznania, jak i ręka – narzędzie pracy tworzą doskonałego artystę.

W autoportrecie z 1500 roku Dürer przedstawił się jako *artifex doctus* (uczony artysta), na wzór włoskich kolegów, którym bardzo zazdrościł pozycji i poważania społecznego. Artyści we Włoszech uzyskiwali godności społeczne i funkcje polityczne, a ci najdoskonalsi dorównywali statusem poetom, filozofom i uczonym. Natomiast w rodzinnym mieście Dürera, w Norymberdze, u progu XVI wieku malarzy nadal postrzegano jako rzemieślników i prostych wytwórców, a nie znawców perspektywy, anatomii, geometrii i optyki. Planując powrót z Italii do Norymbergi, w liście do Willibalda Pirckheimera napisanym w październiku 1506 roku z Wenecji Dürer zanotował: „O, jakże będę w ojczyźnie tęsknił za słońcem, tutaj, w Wenecji jestem panem, w domu – pasożytem”. We Włoszech na Dürera patrzono bowiem jako na *gentiluomo*, a w Niemczech, w Norymberdze, traktowano tylko jako sprawnego wytwórcę obrazów, rysunków i grafik. W 1500 roku to odczucie było z pewnością bardziej dojmujące. Cóż zatem mógł zrobić utalentowany malarz o wielkich aspiracjach, aby zaznaczyć swój status? Namalować obraz manifestujący talent, wiedzę i podkreślić rangę uprawianej przez siebie sztuki.

Monachijski autoportret malarz podarował radzie miejskiej w Norymberdze albo też został on przez nią zakupiony. Najprawdopodobniej był eksponowany i publicznie dostępny w siedzibie rady. „Propagandowo” to zatem najwłaściwsze miejsce, aby zaprezentować całemu miastu kunszt i pozycję, aby pokazać się jako utalentowany malarz, co więcej – malarz uczony, a przy okazji elegancki i piękny mężczyzna.

NOWY APELLES

Wizerunkowi artysty na monachijskim autoportrecie towarzyszą dwa napisy. Po prawej stronie znajdują się monogram malarza i data powstania dzieła – 1500, umieszczona nad daszkiem litery A. Po drugiej stronie postaci widnieje łaciński tekst: *Albertus Durerus Noricus/ipsum me propris sic effin/gebam coloribus aetatis/anno XXVIII*. Napis ten doczekał się wnikliwych analiz i interpretacji. Wiele jego elementów jest bowiem ważnych i znaczących. Po pierwsze, podkreśla on, że obraz jest dziełem Albrechta Dürera, malarza z Noricum, który miał wówczas 28 lat. Artysta nie nazwał się tutaj Niemcem, jak czynił to wcześniej, lecz przedstawicielem rzymskiej, północnej prowincji cesarstwa. Jednocześnie zaznaczył, że wyraził siebie samego (*ipsum me effingebam*) za pomocą właściwych kolorów (*propris coloribus*). Co mogą oznaczać tu owe „właściwe”, a może „trwałe” kolory? Czy dobre farby, które przetrwają kilka setek lat? Można tak przypuszczać, gdyż malarz w listach do zleceniodawców często podkreślał, że obrazy dla nich stworzył za pomocą kosztownych farb dobrej jakości, przestrzegając wszelkich reguł malarskiego rzemiosła. A może mowa o barwach „właściwych”, czyli wystarczających do namalowania znakomitego obrazu? Zwróćmy uwagę, że jest ich tu niewiele. Obraz jest ciemny, postać wyłania się z czerni. Dominują odcienie brązu i barwy oddające kolor ludzkiego ciała. Jednak za pomocą tak skromnej, ograniczonej palety powstał portret o wielkich malarskich zaletach, ponadto iluzjonistyczny, udatnie naśladujący faktury poszczególnych materii i ludzkiego ciała. Czyż oczy nie błyszczą, a miękkie włoski futra nie drgają pod wpływem dotyku? Jest wielce prawdopodobne, że Dürer, ograniczając kolory, co bynajmniej nie oznacza rezygnacji z walorów malarskich, nawiązał do legend o antycznych malarzach, głównie do Apellesa, znanego z tego, że używając jedynie

czterech kolorów – bieli, żółcieni, czerwieni i czerni – oddawał całe bogactwo świata. Dürer, który – jak widać – również potrafił malować nielicznymi kolorami, został nazwany przez współczesnych humanistów – Erazma z Rotterdamu i Melanchtona – „nowym Apellesem”, co niewątpliwie pozostawało w zgodzie z jego wielkimi ambicjami.

KIM JESTEM?

Albrecht Dürer wykonał bardzo wiele autoportretów, zarówno obrazów, jak i rysunków. Pierwszym znanym wizerunkiem artysty jest rysunek srebrnym sztyftem z 1484 roku (Albertina, Wiedeń), który powstał, gdy malarz miał zaledwie 13 lat. Był wówczas początkującym uczniem w warsztacie ojca, norymberskiego złotnika, którego jednak rychło opuścił, porzucając złotnictwo na rzecz malarstwa. Gdy miał 22 lata, a zatem już po nauce w warsztacie Michaela Wolgemuta, namalował pierwszy znany autoportret malarski (Luwr, Paryż). Bardzo możliwe, że był to prezent od Albrechta dla przyszłej żony Agnes Frey. Oset (po niemiecku *Mannstreu*), który malarz trzyma w dłoni, jest najprawdopodobniej aluzją do małżeńskiej wierności. Kolejny autoportret powstał w 1498 roku (Prado, Madryt). Malarz miał wówczas 26 lat i przedstawił się w konwencji, w jakiej malowano arystokratów, uczonych, wybitnych żołnierzy – w ujęciu *en trois quarts* na tle okna z rozległym pejzażem. Wygląda na nim jak dandys.

Obraz z Monachium jest zatem trzecim malarskim autoportretem Dürera z tych, które przetrwały. Zachował się opis jeszcze jednego, niezwykłego autoportretu, który zapewne ze względu na delikatną materię, na której powstał, nie przetrwał do naszych czasów. Około1515 roku Dürer wysłał go do Rzymu w prezencie dla Rafaela. Obaj artyści wymienili się wówczas dziełami, zapewne każdy z nich zamierzał pochwalić się przed drugim własnym kunsztem. Dzieło, które Dürer wysłał mistrzowi z Urbino,

było niezwykłe – to autoportret namalowany gwaszem na przezroczystej, białej tkaninie. Byłoby to zatem kolejne nawiązanie do wizerunku Chrystusa, ale niezwykłego, bo nie stworzonego ludzką ręką, ale odbitego na chuście świętej Weroniki.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

ALBRECHT DÜRER,

Autoportret, ok. 1521, rysunek tuszem, 12,7 x 11,7 cm, Kunsthalle, Bremen

Rysunek ten, do którego pozował sobie sam Dürer, zazwyczaj interpretuje się jako wizerunek cierpiącego od ran Chrystusa (ten typ ikonograficzny nazywa się Vir Dolorum, czyli Mąż Boleści). Artysta przedstawił się w negliżu, wskazując palcem na swój prawy bok. Napis na rysunku głosi: „Tam, gdzie jest żółta kropka, i tam, gdzie wskazuje palec, tam mnie boli”. A może był to raczej rysunek przeznaczony do wysłania lekarzowi z prośbą o postawienie diagnozy na odległość? Jakkolwiek było – czy mamy do czynienia z kolejnym wizerunkiem upodabniającym malarza do Zbawiciela, czy też świadectwem jego cielesnych dolegliwości – również i na tym rysunku ciało i twarz malarza są wielce proporcjonalne i urodziwe.

Albrecht Dürer – malując, częściej jednak rysując swoją twarz czy ciało – wielokrotnie nawiązywał do ikonografii Chrystusa. Przedstawiał się jako *Salvator Mundi*, Chrystus Pantokrator, ale też *Vir Dolorum* (Mąż Boleści). Nawiązujące do wizerunków Chrystusa autoportrety interpretowano bardzo różnie i często skrajnie, a to jako bałwochwalstwo, a to jako wyraz jego niezwykłej pobożności, chociaż nie należałoby zapominać o skłonnościach narcystycznych i wielkich ambicjach malarza. Raczej się nie dowiemy, jak daleko Dürer, uważnie studiujący anatomię i zasady proporcji ludzkiego ciała, własne idealizował i upiększał.

Wśród wielu chrystologicznych autoportretów Dürera ten monachijski jest niezwykły. To manifest, który upodabnia twórczość artystyczną do aktu stworzenia, a malarza do Stwórcy, udatnie naśladującego piękno boskiej kreacji.

WYBRANA LITERATURA:

J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, Warszawa 2010.

D. Dweyer Modestini, *The „Salvator Mundi" by Leonardo da Vinci Rediscovered. History, Technique and Condition*, w: *Leonardo da Vinci's Technique Practice. Paintings, Drawings and Influence*, M. Menu (red.), Paris 2014, s. 139–151.

G. Jurkowlaniec, *Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's „Christomorphic" Self-Portrait of 1500*, w: *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, O. Zorzi Pugliese, E.M. Kavaler (red.), Toronto 2009, s. 209–228.

L. Syson, L. Keith (red.), *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, kat. wyst., National Gallery, Londyn, London 2012.

A. Ziemba, *Późnośredniowieczne oblicza Chrystusa*, w: *Obraz między kultem a lękiem*, M. Poprzęcka (red.), Gdańsk 2015, s. 36–59.

SKRUSZONY GRZESZNIK

To najbardziej dramatyczne przedstawienie Dawida i Goliata w historii sztuki. Caravaggio nie powtórzył w tym obrazie żadnego z tradycyjnych sposobów prezentowania tej znanej starotestamentowej historii. Wręcz przeciwnie – daleko od nich odbiegł, nadając dziełu bardzo osobisty sens.

Historia Dawida i Goliata jest opowiedziana w *Starym Testamencie*, w *Księdze Samuela*. Filistyni walczyli z Izraelitami, nie przystępując jednak do bitwy, lecz wystawiając do walki Goliata, nieludzkich rozmiarów olbrzyma. Władał on sprawnie mieczem, a swym uzbrojeniem i posturą wzbudzał wśród Izraelitów wielki strach. Wojownicy króla Saula nie mogli go pokonać przez czterdzieści dni, aż do czasu gdy pojawił się Dawid, młody pasterz. Wyszedł naprzeciw giganta jedynie z procą i wypuszczonym z niej kamieniem śmiertelnie ugodził go w czoło, przebijając się przez hełm. Dawid stał się dzięki temu zwycięstwu bohaterem, a z czasem, po śmierci Saula – królem.

TRIUMF LUB SKRUCHA

Przedstawienie sprytnego i zwinnego Dawida, pokonującego tępą, mocarną siłę uosabianą przez Goliata, stało się w renesansowych Włoszech symbolem zwycięstwa małych państw i republik nad silniejszymi wrogami. Taka była wymowa *Dawida* Michała Anioła wystawionego przed ratuszem na głównym placu Florencji. Posąg miał demonstrować siłę republiki, która jest gotowa bronić się przed wrogami. W ikonografii chrześcijańskiej natomiast Dawid był postrzegany jako prefiguracja Chrystusa, a Goliat symbolizował pokonanego szatana. Przedstawienie starotestamentowej

historii odczytywano zatem również jako zwycięstwo Zbawiciela nad grzechem.

W słynnym posągu Michała Anioła Dawid ma zarzuconą na ramię procę i koncentruje się przed walką z Goliatem. Innym epizodem z historii pasterza i giganta, utrwalonym czy to w rzeźbie, czy w malarstwie, był triumf Dawida, a zatem chwila, gdy pasterz w dumnym geście prezentuje swemu narodowi uciętą głowę pokonanego Goliata, niekiedy trzymając ją w ręku, a czasem złożoną u stóp.

W obrazie Caravaggia ta utrwalona tradycją wymowa przedstawienia została dramatycznie odwrócona. Z mroku wyłania się smutny, przygnębiony Dawid i ze współczuciem patrzy na ociekającą krwią i budzącą grozę głowę Goliata. Na czole giganta widać śmiertelny ślad po uderzeniu kamieniem, twarz ma wykrzywioną w bólu, a w jego wytrzeszczonych oczach zdaje się tlić jeszcze życie. Czyżby pokonany olbrzym był świadomy swej tragedii i sromotnej klęski?

POKORA GRZESZNIKA

Twarz Goliata jest według XVII-wiecznych biografów autoportretem Caravaggia, a postać Dawida to *il suo caravaggino*, asystent malarza, być może Cecco del Caravaggio, którego obecnie utożsamia się z Franceskiem Buonerim. Byłby to zatem ten sam model, który dekadę wcześniej pozował z przypiętymi do pleców orlimi skrzydłami do postaci Amora Zwycięskiego dla markiza Giustinianiego (patrz: *Zwycięstwo kapryśnego Amora*). Nie ma jednak żadnej wzmianki, która mówiłaby o tym, że Cecco towarzyszył Caravaggiowi, gdy ten opuścił Rzym.

Dawid z głową Goliata powstał w 1609, może w 1610 roku, gdy Caravaggio był wyjętym spod prawa zabójcą i uciekinierem. Kilka lat wcześniej, 28 maja 1606 roku, zabił w Rzymie człowieka. Stało się to

w kłótni podczas gry w piłkę. Malarz śmiertelnie ranił Ranuccia Tomassoniego i sam ciężko poraniony uciekł z miasta. Zgodnie z ówczesnym prawem groziła mu za to kara śmierci. Co więcej, prawo zezwalało, by wyrok wykonał ktokolwiek. Od tego czasu życie Caravaggia stało się tułaczką po miastach południowych Włoch, Sycylii i Malty, z których słał do Rzymu prośby o ułaskawienie. Może jednak nie tylko listy. Kto wie, może również obraz był formą wyznania skruchy i petycją o łaskę papieża lub kardynała Scipione'a Borghese. *Dawid z głową Goliata* trafił bowiem do kolekcji kardynała Borghese i był w niej zinwentaryzowany już w 1613 roku. Jest bardzo prawdopodobne, że Caravaggio wysłał go do kardynała z Neapolu, licząc na wstawiennictwo i ułaskawienie, które ostatecznie nadeszło. Malarz nie dojechał jednak do Rzymu, zmarł po drodze, w Porto Ercole.

Obraz przedstawiający Dawida z głową pokonanego Goliata byłby zatem świadectwem starań o ułaskawienie i powrót do Rzymu. Wyrazem skruchy i zarazem prośbą o wybaczenie grzechów. Być może Caravaggio żałował nie tylko zabójstwa popełnionego podczas bójki, lecz także awanturniczego życia, które wiódł. Kroniki kryminalne pełne są zapisków o wszczynanych przez niego awanturach i gwałtownym, nieposkromionym charakterze.

Ważnym elementem obrazu świadczącym o jego pokutniczej wymowie jest napis na mieczu trzymanym przez Dawida. Widnieją na nim litery *H-AS O S*, które można odczytać jako słowa św. Augustyna: *Humilitas occidit superbiam* – „Pokora pokonała pychę". Caravaggio, ukazując się pod postacią złego Goliata, pokonał własną pychę, dokonał symbolicznego wyroku na samym sobie, prosząc w ten przejmujący sposób o współczucie i wybaczenie. Czy było to szczere wyznanie skruchy, czy jedynie wybieg, aby uzyskać przebaczenie wpływowych patronów? Trudno dociec.

KRWAWE DEKAPITACJE

Caravaggio z perwersyjną fascynacją wiele razy malował obcięte głowy lub krwawe dekapitacje, począwszy od wczesnych dzieł: *Głowy Meduzy* i *Judyty zabijającej Holofernesa*, poprzez przedstawienia Salome z głową Jana Chrzciciela czy późne *Ścięcie Jana Chrzciciela*. Dawida z głową Goliata ukazał w dwóch innych malowidłach, zanim około 1609–1610 roku powstał wyjątkowy obraz z kolekcji Borghese.

Pierwsze malowidło ukazujące Dawida i Goliata Caravaggio namalował jeszcze w Rzymie, na początku swej kariery w tym mieście, około 1599–1600 roku. Przebywał w tym czasie w domu swego protektora, kardynała Francesa Marii del Monte. W tym wczesnym przedstawieniu Dawid, pochylony nad olbrzymim ciałem martwego Goliata, obwiązuje jego włosy rzemieniem, aby zanieść odciętą głowę przed oblicze króla Saula. Nie widzimy tu emocji pasterza, a raczej sprawność, z jaką posługuje się rzemieniem. W kolejnym obrazie, namalowanym już po ucieczce malarza z Rzymu, najpewniej w Neapolu około1607 roku, Dawid jest ukazany w ruchu, w kolejnym epizodzie historii. Trzyma za włosy uciętą głowę Goliata i zmierza w stronę obozu, aby zaprezentować królowi Saulowi pokonanego olbrzyma.

W przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych przedstawień, kolejny obraz, ten, który jest aktem skruchy malarza, nie ukazuje ruchu ani akcji. Pasterz stoi, trzymając przed sobą uciętą głowę – może właśnie prezentuje ją Saulowi i izraelickim wojownikom wewnątrz namiotu (mogłaby o tym świadczyć odsunięta na bok tkanina). Jednak smutna twarz Dawida nie triumfuje, pasterz pokazuje rodakom: Patrzcie, co zrobiłem, ale nie jest z tego czynu dumny. Jest raczej pełen współczucia dla Goliata, wielkiego, silnego głupca, którego tak łatwo pokonał swą zręcznością. Krew wycieka z uciętej głowy olbrzyma wprost pod stopy króla Saula, któremu Dawid

prezentuje szczątki. Gdzie jednak znajduje się Saul? Czyż nie tam, gdzie widzowie obrazu, na wprost głowy Goliata, w kałuży krwi?

Dawni biografowie artysty podkreślali, że Caravaggio nie wykonywał do swych dzieł żadnych studiów i szkiców na papierze. Nie zachował się żaden rysunek, który można byłoby przypisać artyście. Czy jednak – jak pisano – malował wprost na płótnie? Współczesne badania ujawniają, że Caravaggio w szkicowy sposób zaznaczał wybrane fragmenty kompozycji pędzlem. Do oznaczenia pozycji ważniejszych części obrazu, np. głów, rąk czy skrętu ciała, używał również ostrego narzędzia, żłobiąc linie w gruncie. W *Dawidzie z głową Goliata* kilkoma pewnymi ruchami ręki wykreślił w ten sposób szyję i wyciągnięte ramię Dawida. Być może służyło to do precyzyjnego oznaczenia pozy modela, aby mógł do niej wrócić po przerwie w pracy.

TWARZE Z MROKU

Postać Dawida i ucięta głowa Goliata w przedstawieniu z kolekcji Borghese wyłaniają się z czarnego tła. Zdają się wydobyci z ciemności za pomocą dwóch niezależnych źródeł światła, każdy osobno i punktowo. Jednak pomiędzy ciałem Dawida a głową giganta znajduje się nieprzenikniona

czerń. To efekt, jaki można osiągnąć współcześnie za pomocą wycinających kształty reflektorów. Za czasów Caravaggia uzyskanie takiego oświetlenia było raczej niemożliwe. Bardzo mocny kontrast pomiędzy światłem a ciemnością to zabieg nierealistyczny, ale silnie podkreślający dramaturgię przedstawienia.

Obraz, tak silny w emocjonalnym wyrazie, jest namalowany bardzo pospiesznie i skromnymi środkami. Prawie nie ma w nim koloru. Farba jest nakładana brawurowo, bez zacierania duktu pędzla. Brawura, niecierpliwość i nieokiełznany temperament, które przywiodły Caravaggia do zabójstwa popełnionego podczas bójki, stoją też za jego obrazami. Ręka, która zabiła, stworzyła jeden z najbardziej tragicznych w wyrazie aktów skruchy – autoportret, w którym malarz ukazał się jako pokonany głupiec, budzący współczucie nawet w oprawcy.

WYBRANA LITERATURA:

R. Vodret i in. (red.), *Caravaggio. Works in Rome. Technique and Style. Essays*, t. 1, Milano 2016.

R. Vodret, *Dentro Caravaggio*, w: *Dentro Caravaggio*, kat. wyst., Palazzo Reale, Mediolan, Milano 2017, s. 201–236.

A. Ziemba, J. Kilian, A. Radkowska (red.), *Caravaggio „Złożenie do Grobu”: arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.

II KOBIETY MALARKI. W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

ŹRÓDŁO: AKG Images/Copyright: Tamara de Lempicka Estate, LLC / ADAGP, Paris, 2020

TAMARA ŁEMPICKA, *Autoportret w zielonym bugatti*

1929, deska, 35 x 26,6 cm, kolekcja prywatna w Szwajcarii

Tamara, mistrzyni autopromocji i mistyfikacji, zamieniła w obrazie żółte renault, którym jeździła, na luksusowe bugatti. I tak została zapamiętana – z rozwianym na wietrze szalem, w szmaragdowozielonym samochodzie.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited/copyright Artists Rights Society, New York

FRIDA KAHLO, *Dwie Fridy*

1939, płótno, 173,5 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, Meksyk (miasto)

Kobiety o identycznych twarzach są połączone arterią przewodzącą krew, odróżniają je ubiór i wygląd serc. Podwójny autoportret wyraża miłosny dramat Fridy Kahlo, a jednocześnie daje obraz jej złożonej etnicznej i kulturowej tożsamości.

Obrazy dzieli zaledwie dekada. Tamara Łempicka była starsza od Fridy Kahlo o dziewięć lat, a zatem autoportrety powstały, gdy każda z nich miała nieco ponad trzydziestkę. Były u szczytu kariery i artystycznych możliwości.

W roku, gdy malowały swe wizerunki, zarówno Frida, jak i Tamara rozstały się z mężami. Tamara najpewniej z ulgą, a Frida z rozdartym sercem, co jest zawarte w jej przejmującym podwójnym wizerunku. Jednak nie należy tego obrazu rozpatrywać jedynie w kontekście osobistej tragedii. W obrazach Łempickiej i Kahlo mowa jest również o tym, kim obie kobiety chciały być. Dwie niezależne postacie na odległych kontynentach poszukiwały tożsamości, ale też budowały publiczny wizerunek. Pragnęły być malarkami, a zarazem kobietami mierzącymi się z wyzwaniami nowoczesności.

Ich droga do malarstwa nie wiodła przez akademie. Rysowały i malowały od dzieciństwa. Frida pod okiem przyjaciela ojca, grafika Fernanda Fernándeza, w którego warsztacie przez krótki czas pracowała. Nie myślała wówczas o karierze artystycznej. Do rysowania i malowania wróciła po wypadku, gdy była przykuta do łóżka.

Tamara również rysowała już jako dziewczynka, a na wakacjach poznawała w europejskich muzeach obrazy dawnych mistrzów. Twierdziła, że jest samoukiem, jednak doszlifowała warsztat w pracowniach paryskich malarzy, m.in. u kubisty André Lhote’a.

Dla podkreślenia swej artystycznej drogi przybrały kostiumy – Tamara wybrała styl nowoczesny i sportowy, firmowany przez paryskie domy mody. Taki, jaki lansowano w modowych fotografiach tego czasu. *Autoportret w zielonym bugatti* przypomina zdjęcie André Kertésza, wykonane dla pisma „Vu”. Przedstawia ono młodą kobietę za kierownicą sportowego samochodu.

Frida natomiast oparła swój styl na tradycyjnych meksykańskich strojach, które kolekcjonowała. W kolorowych ubiorach Tehuana pokazywała się w artystycznym świecie Nowego Jorku, Detroit i Paryża. Nie był to jednak wybór jedynie estetyczny, lecz świadoma demonstracja kultury i tożsamości meksykańskiej, a zarazem, dzięki długim, szerokim spódnicom, bezpieczne schronienie ułomności artystki. Była w tym również polityka. Frida eksponowała na ramionach chusty *rebozo*, noszone przez kobiety rewolucji meksykańskiej drugiej dekady XX wieku. Rewolucjonistki – *adelitas* – używały chust do szmuglowania broni. *Rebozo* stało się symbolem walki Meksyku o wolność, a dla Kahlo również sposobem na podkreślenie roli kobiet w nowoczesnej historii kraju.

Siła wizerunków Tamary i Fridy wpłynęła na współczesną modę. Tamara stała się królową rockowego, zmysłowego *glamour*, a barwny styl Fridy zainspirował kolekcje znanych projektantów. Styl obu kobiet został jednak zredukowany do samego wyglądu – sukienka stała się tylko sukienką, a szal tylko szalem. Kolekcje zachowują pamięć o wyglądzie artystek, ale już nie o ich postawach. To Łempicka stworzyła Tamarę, a Kahlo – Fridę, popkultura natomiast wykorzystała ich wizerunki w sposób bardzo powierzchowny. W grudniu 2017 roku firma Mattel wypuściła na rynek kolekcjonerską edycję lalek Barbie Frida w serii Inspiring Women. Lalka nie ma jednak zrośniętych brwi i wąsika, bardziej przypomina filmową Kahlo – Salmę Hayek – niż silną, pełną wyrazu twarz malarki.

TAMARA W ZIELONYM BUGATTI

Baronowa z pędzlem, współczesna Wenus, nowoczesna kobieta – to tylko kilka określeń, którymi obdarzyli Tamarę Łempicką jej współcześni. Odnosiły się do jej pozycji, urody, stylu, ale też niezależności. Tamarę Łempicką postrzegano w dużej mierze tak, jak ona sama tego pragnęła. Była mistrzynią autopromocji, a zarazem mistyfikacji. Technik budowania wizerunku mogą jej zazdrościć współczesne gwiazdy popkultury. W dużej mierze jest autorką własnej legendy.

ŻYCIE DIWY

Nawet data i miejsce urodzenia Tamary Łempickiej są tajemnicą. Większość biografów podaje czas i miasto, w którym przyszła na świat, zgodnie z jej wolą, czyli 1889 rok i Warszawę. Niewykluczone jednak, że urodziła się kilka lat wcześniej w Petersburgu. Tamara była córką zamożnego adwokata Borysa Gurwika-Górskiego i jego żony Malwiny. Po śmierci ojca mieszkała w Petersburgu u wujostwa, pary bogatych bankierów. Prowadziła tam ciekawe i urozmaicone jak na młodą dziewczynę życie towarzyskie. W kręgu znajomych rodziny poznała przyszłego męża. Miała 16 lat, gdy wyszła za Tadeusza Łempickiego – niezmiernie przystojnego prawnika z Petersburga. Zdobyła go, pokonując wiele rywalek rozkochanych w wykształconym światowcu. Luksusowe życie pary przerwała szybko rewolucja październikowa. Tadeusz został aresztowany przez bolszewików, jednak uwolniono go dzięki staraniom Tamary i niebezinteresownej interwencji szwedzkiego dyplomaty. Para spotkała się w Kopenhadze, po czym wyjechała do Paryża i tam skończyło

się ich bajkowe życie. Tamara przestała być zamożną dziewczyną z dobrego domu i ze znakomitymi widokami na przyszłość. Wyprzedawała klejnoty, futra i inne cenne przedmioty. Zaczęła brać lekcje sztuki, a następnie malować, aby zbudować finansową i społeczną pozycję w nowym środowisku. Miała oparcie w rodzinie, ale nie w mężu, który po przejściach podczas rewolucji nie odzyskał zdrowia ani sił i nie potrafił odnaleźć się w nowej sytuacji w Paryżu. Nie podjął pracy, pozostawał na utrzymaniu najpierw krewnych żony, a potem jej samej. Biografie Łempickiej opowiadają o leżącym na kanapie i zamkniętym w swoim świecie mężu. Tymczasem Tamara prowadziła bujne życie towarzyskie i nie stroniła od romansów, wybierała zarówno mężczyzn, jak i kobiety. W latach dwudziestych otaczała się wieloma homo- i biseksualnymi kobietami, pisarkami, aktorkami i tancerkami. Były wśród nich Vita Sackville-West, Colette, ale też tancerka z nocnego klubu Boîte de Nuit. W 1925 roku Tadeusz Łempicki wyjechał z Paryża i wrócił do Warszawy. Zapewne miał już dosyć romansów żony, jej wybryków i ekscentryczności. Poznał Irenę Spiess, córkę bogatych farmaceutów z Warszawy, i ostatecznie opuścił Łempicką w 1927 roku, a kilka lat później przeprowadził rozwód. Kto wie, czy bezpośrednim powodem tej decyzji nie był głośny romans jego żony z Gabrielem D’Annunziem. Romans z nieco już podstarzałym, ale nadal intrygującym włoskim Don Giovannim Tamara podjęła być może dla rozgłosu i zwiększenia liczby wielbicieli, a zarazem nabywców obrazów.

Po rozwodzie nadal prowadziła swobodne życie towarzyskie. W 1934 roku ponownie wyszła za mąż. Raula Kuffnera poznała, gdy majętny baron zamawiał u niej portret swojej kochanki, tancerki Nany de Herrery (portret ten, namalowany w 1928 roku, znajduje się obecnie w kolekcji Madonny). W Europie nie pozostali długo, niespokojne czasy spowodowały, że małżeństwo przeniosło się tuż przed wybuchem II wojny światowej do

Stanów Zjednoczonych. Tamara zbyt dobrze pamiętała traumę czasów rewolucji w Rosji. Raul zaplanował i zabezpieczył finansowo ich dalsze życie. Po latach Łempicka wspominała: „Mój pierwszy mąż miał urodę, drugi – charakter”.

Osiedlili się w Hollywood, gdzie Tamara zyskała wielbicieli i nową klientelę. Malowała wielkie gwiazdy kina. Rozpowszechniała legendę, że jest przyjaciółką Grety Garbo, co było kolejną mistyfikacją. Jej sława i powodzenie zaczęły słabnąć dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku. Zaczęła być wówczas postrzegana jako nieco śmieszna, staromodna malarka, zachowująca się podobnie do podupadających i starzejących się gwiazd niemego kina. Styl *à la* Greta Garbo nie pasował już do czasów Doris Day i Marilyn Monroe. Tamarze trudno było pogodzić się z wiekiem. O swej córce mówiła, że jest jej siostrą. Wchodziła w wiek dojrzały i nie chciała się do tego przyznawać.

Po śmierci barona Kuffnera w 1962 roku Tamara przeniosła się do Houston w Teksasie, aby mieszkać bliżej córki. W 1978 roku przeprowadziła się do Cuernavaca w Meksyku i tam zmarła w 1980 roku.

KRÓLOWA ART DÉCO

Łempicka rysowała i malowała już w Rosji jako dziewczynka. Rozwijała zainteresowanie sztuką dzięki babce, która zabierała ją każdego roku na wakacje do Włoch. To tam Tamara poznała wybitną europejską sztukę, a przede wszystkim malarstwo mistrzów włoskiego renesansu. Po przyjeździe do Paryża podjęła naukę w znanych prywatnych szkołach. Studiowała u Maurice’a Denisa, a następnie u postkubisty André Lhote’a. Dzięki nim udoskonaliła swój warsztat i umiejętności. Pierwszy obraz wystawiła w Paryżu już w 1922 roku i szybko stała się rozchwytywaną portrecistką.

Malowała w modnym stylu art déco. Ukształtowany w latach dwudziestych styl korzystał z osiągnięć awangardowych nurtów z początku XX wieku, ale w sposób stylizowany i elegancki. Artyści łączyli fowistyczne, żywe i ekspresyjne kolory z geometryzacją przejętą z kubizmu, podjęli też futurystyczny zachwyt nad nowoczesnością. Jednak wszystkie te inspiracje były w art déco bardzo przetworzone. W efekcie powstał styl dekoracyjny, elegancki, a jednocześnie nadążający za nowoczesnością i nowymi technologiami. Wytworne przedmioty projektowane w stylu art déco nie były jednak powszechnie dostępne ze względu na kunszt, rzemiosło i drogie materiały. Na ekskluzywne połączenia hebanu, kości słoniowej, chromu, szkła, złota w meblach i wystroju wnętrz stać było jedynie zamożnych klientów. Rychło styl ten ustąpił miejsca prądom płynącym z Bauhausu, który promował masową produkcję dobrze zaprojektowanych przedmiotów.

Łempicka znakomicie odnalazła się w art déco. Złośliwi krytycy nazywają jej styl mieszczańskim kubizmem, oswoiła bowiem na potrzeby salonów radykalizm awangardy. Pomimo sporego ładunku erotyzmu, jaki wkładała w swoje obrazy, jej dzieła cieszyły się powodzeniem, a snobistyczni burżuazyjni klienci wieszali je nad marmurowymi kominkami. Malarstwo Łempickiej okazało się idealną propozycją dla wyższych sfer. Było eleganckie, ale z nutą dekadencji. Nasycone zmysłowością, a jednocześnie pozbawione jakiejkolwiek ideologii i polityki. Było bezpieczne zarówno estetycznie, jak i ideowo, co najwyżej zabarwione nutą zmysłowego erotyzmu.

Piękne kobiety Łempickiej wydawały się kuszące i zarazem niedostępne jak kamienne posągi. Przypominały modelki Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a. Eleganckie sukienki z paryskich domów mody spływały po ich marmurowych ciałach. Tamara Łempicka korzystała

bowiem nie tylko z osiągnięć awangardy, lecz także z dziedzictwa klasycznej sztuki. Znała francuskie malarstwo XIX wieku, ale też dawnych włoskich mistrzów. Pozy jej modelek – skręcone ciała, wydłużone proporcje, eleganckie gesty – przypominają święte i madonny Jacopa Pontorma czy alegoryczne postaci Agnola Bronzina (patrz: *Słodycz i gorycz miłości*), mistrzów włoskiego manieryzmu.

ŻÓŁTE RENAULT I ZIELONE BUGATTI

Najsłynniejszy obraz Łempickiej – *Autoportret w zielonym bugatti* – powstał w 1929 roku. Nazywano go „hymnem nowoczesnej kobiety". Elegancka Tamara siedzi za kierownicą rozpędzonego sportowego samochodu – luksusowego zielonego bugatti (ówczesne modele miały kierownicę po prawej stronie). Takiego samochodu malarka jednak nigdy nie miała, jeździła znacznie tańszym żółtym renault. Był to również cabriolet z czarnymi wykończeniami, do którego Łempicka zakładała żółte sukienki z czarnymi dodatkami.

Zamiana żółtego renault na zielone bugatti to niejedyna mistyfikacja związana z tym autoportretem. Wielu biografów Łempickiej podaje nieprawdziwe okoliczności zamówienia obrazu, stworzone i ubarwione przez Tamarę. W wersji rozpowszechnionej przez Łempicką zamówienie przyszło po tym, jak wydawca niemieckiego pisma o modzie „Die Dame" zauważył ją wysiadającą ze sportowego samochodu pod Grand Hotelem w Monte Carlo. Prawda jest jednak nieco inna. Tamara Łempicka już wcześniej współpracowała z niemieckim pismem i wysyłała do niego zdjęcia swoich dzieł, które były w „Die Dame" reprodukowane. Okładka z autoportretem stanowiła kolejne zamówienie. Obraz jest niewielki. Jego rozmiar był zapewne związany z formatem pisma. Malowany jest na

deseczce, a nie na płótnie, zapewne po to, by uzyskać gładką, równo odbijająca światło powierzchnię, podobną do karoserii samochodowych.

Nowoczesna Wenus pędzi w bugatti. Ubrana jest elegancko i modnie. Skórzana czapka i rękawiczki ochraniają jej ciało przed chłodem, a jedwabny szal trzepocze na wietrze. Tamara ubierała się u znanych paryskich projektantów tamtych czasów i podobnie jak dzisiejsi celebryci otrzymywała od nich ubrania, aby propagować markę. Bardzo dbała o swój wygląd i publiczny wizerunek. Tak jak Greta Garbo pozwalała się fotografować tylko z jednego profilu i przy określonym oświetleniu. Przemyślanym elementem autokreacji była też sygnatura artystki umieszczona w obrazie tak, jakby był to nie podpis potwierdzający autorstwo dzieła, lecz zamontowany tuż nad klamką monogram właścicielki samochodu.

Wizerunek nowoczesnej kobiety w luksusowym, szybkim samochodzie nie był pomysłem Łempickiej. Artystka zaczerpnęła go ze współczesnej fotografii. Podpatrywała pozy, grymasy modelek i fotograficzne kadry z modnych czasopism. Zdjęcia pięknych kobiet w eleganckich sportowych samochodach były latach dwudziestych często reprodukowane na okładkach popularnych pism. W październiku 1928 roku na okładce popularnego pisma „Vu” pojawiło się zdjęcie André Kertésza, ukazujące młodą kobietę za kierownicą sportowego samochodu. Była to reklama skórzanej czapki i rękawiczek pochodzących z eleganckiego domu mody Hermès. Identyczne akcesoria pojawiły się kilka miesięcy później w autoportrecie Tamary siedzącej w bugatti. W luksusowych autach lubiły pozować również gwiazdy kina, jak chociażby zmysłowa Dolores del Río.

BARONOWA I MADONNA

Popularność Tamary Łempickiej, diwy paryskich i hollywoodzkich salonów, nieco podupadła w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Odzyskała ją jednak po paryskiej wystawie poświęconej art déco z 1968 roku. Dzisiaj obrazy Łempickiej uzyskują ogromne ceny na aukcjach dzieł sztuki i są kolekcjonowane przez wielu światowych celebrytów. Dzieła Łempickiej mają Barbra Streisand i Jack Nicholson, ale największy zbiór znajduje się w nowojorskim apartamencie Madonny. Brytyjska artystka wykorzystywała malarskie i modowe kreacje Łempickiej do własnego scenicznego wizerunku. *Andromeda*, obraz z kolekcji Madonny, otwiera jej muzyczne wideo z 1987 roku *Open Your Heart*. Glamourem art déco inspirowany był również wyzywający „Vogue". Zimne, perwersyjne kobiety Łempickiej ożyły we współczesnej popkulturze, szokując i intrygując w nowej odsłonie.

WYBRANA LITERATURA:

P. Bade, *Tamara de Lempicka*, New York 2006.

A. Blondel, I. Brugger, *Tamara de Lempicka*, kat. wyst., Royal Academy of Art, Londyn, London 2004.

G. Mori, *Tamara de Lempicka the Queen of Modern*, kat. wyst., Complesso del Vittoriano, Rzym, Milano 2011.

DWIE FRIDY

Frida Kahlo stała się gwiazdą popkultury. Jej barwny, a zarazem dramatyczny życiorys dał podstawę do powieści i filmów. Dzięki nim dzieje Fridy, meksykańskiej malarki, pięknej, pełnej temperamentu kobiety trawionej przez namiętności i fizyczne cierpienie, wszedł do zbiorowej wyobraźni. Tak też przedstawiał jej dzieje film z Salmą Hayek z 2002 roku. Koncentrował się na zmaganiu Fridy z chorobą (w wieku sześciu lat zachorowała na polio), powikłaniami po wypadku, któremu uległa w wieku 18 lat, wreszcie z 35 operacjami chirurgicznymi. Podczas zderzenia autobusu i tramwaju stalowy pręt przeszedł przez jej podbrzusze, doznała kilkunastu złamań i pęknięć, w tym prawej nogi, obojczyka, żeber, miednicy, wreszcie zwichnięcia lewej stopy i ramienia. Drugim ważnym wątkiem filmu była opowieść o miłości pomiędzy Fridą Kahlo a Diegiem Riverą. Natomiast bardzo powierzchownie przywołano tam powiązania malarki z komunizmem, trockizmem, światową polityką i ruchem *mexicanidad*.

Biografia Fridy Kahlo pozwalałaby na ukazanie jej bogatego życia z wielu różnych perspektyw. Ta feministyczna narzuca się sama, ale jeszcze ciekawsza jest perspektywa postkolonialna. Kahlo, pokazując własną złożoną tożsamość, analizowała jednocześnie trudną postkolonialną tożsamość mieszkańców Meksyku.

MOJE ŻYCIE

W 1938 roku do Meksyku przybył André Breton, przywódca i teoretyk surrealistów, ważna postać we francuskim i w europejskim życiu

artystycznym. Opisał dzieła Kahlo jako „czysto surrealistyczne”, mimo że – jak uważał – artystka nie miała najmniejszego pojęcia o jego ideach. Frida odżegnała się natychmiast od słów Bretona, mówiąc, że maluje obrazy niezwykle realistyczne: „Nigdy nie malowałam snów i nocnych mar. Malowałam moją rzeczywistość”. W dziełach Kahlo nie ma typowego dla surrealistów absurdalnego humoru. Jej obrazy to złożone metafory życia, traktujące o miłości i cierpieniu, złożonej tożsamości seksualnej i społecznej, chociaż – wbrew temu, co mówiła – wykorzystujące surrealistyczne środki wyrazu. Stanowcze odżegnanie się Fridy od surrealizmu wiązało się raczej z niechęcią do kategoryzacji jej malarstwa niż z brakiem wiedzy o współczesnej sztuce europejskiej. Starannie kultywowała swój wizerunek samouka i artystki naiwnej, chociaż uważnie śledziła rozwój europejskiej i meksykańskiej awangardy. Kolejnym elementem, który wykorzystywała do kreowania wizerunku, było pochodzenie.

Ojciec Fridy Kahlo był węgiersko-niemieckim Żydem. W 1891 roku przybył do Meksyku, zmienił tam imię Wilhelm na Guillermo, ożenił się z meksykanką i katoliczką Matilde Calderón, kobietą o indiańskich korzeniach. Frida była zatem metyską (hiszp. *mestizo*). *Mestizo* to termin oznaczający potomka Europejczyków i Amerindian w Ameryce Łacińskiej. W czasach Fridy Kahlo było to określenie nie tylko rasowe, lecz w dużym stopniu także kastowe i klasowe. W 1936 roku Frida namalowała obraz ukazujący jej korzenie, nosi tytuł *Moi dziadkowie, rodzice i ja* (*Drzewo rodzinne*). Przedstawia Fridę jako dziewczynkę i trzy pokolenia rodziny, a zatem jej złożony, wielokulturowy rodowód. Wszystkie postaci są powiązane arterią transportującą krew. Ten sam motyw – przepływającej pomiędzy postaciami krwi – pojawi się również w podwójnym autoportrecie artystki, znanym jako *Dwie Fridy*.

Obraz *Dwie Fridy* powstał w 1939 roku – w ważnym czasie zarówno w życiu prywatnym, jak i w karierze artystycznej Kahlo. Była już wówczas postrzegana jako ciekawa malarka. Rok wcześniej jej obrazy pokazano na wystawie w Nowym Jorku, w 1939 roku wystawiono dzieła Fridy w Paryżu, a sama malarka przyjechała do stolicy Francji na zaproszenie André Bretona. Luwr kupił jej autoportret zatytułowany *Rama* i było to pierwsze malowidło meksykańskiego artysty, które weszło do zbiorów tego muzeum. Było to w dodatku dzieło Fridy Kahlo, a nie Diega Rivery, uznawanego za czołowego malarza Meksyku. W Paryżu Frida została dostrzeżona nie tylko jako malarka, lecz także egzotyczna, piękna kobieta. Jej zdjęcie podobno pojawiło się na okładce „Vogue'a" (tak twierdziła artystka, jednak nie udało się odnaleźć tej ilustracji), plotkowano o jej romansie z Josephine Baker. Zaintrygowała ją również podwójna tożsamość Marcela Duchampa, który pod pseudonimem Rose Sélavy pokazywał się jako kobieta. Być może stało się to inspiracją do jej własnych portretów w męskich ubraniach. Po powrocie do Meksyku, w listopadzie 1939 roku, Frida otrzymała pozew rozwodowy od męża (ich rozłąka nie trwała długo, w grudniu 1940 roku zeszli się ponownie). Dramatyczny rok rozstania z mężem był dla artystki bolesny. W takich okolicznościach zamówiono u Fridy Kahlo dwa dzieła, które zostały pokazane na międzynarodowej wystawie surrealizmu w Meksyku w 1940 roku. Jednym z nich był monumentalny podwójny autoportret *Dwie Fridy*.

PODWÓJNY AUTOPORTRET

Obraz przedstawia dwie kobiety o identycznych twarzach, siedzące na ławce i trzymające się za ręce. Łączy je również arteria krwi oplatająca ciała. Obie mają rysy Fridy Kahlo, ale inne kostiumy. Ta po lewej stronie jest ubrana w białą bluzkę i sukienkę. Nie jest to jednak strój eleganckiej

kobiety z Europy, lecz ubiór, jaki nosiły zamożne kobiety w posiadłościach ziemskich w Meksyku i Ameryce Południowej. Z perspektywy europejskich elegantek z całą pewnością prowincjonalny. Natomiast Frida siedząca po prawej nosi kolorowy strój Indianki. To strój Tehuana, kobiet z regionu Tehuantepec, położonego na południowym zachodzie Meksyku. Składał się z sięgającej ziemi spódnicy z dużą falbaną na dole i bluzki z kolorowymi szlakami, układającymi się w geometryczne wzory. Kolory strojów z Tehuantepec były intensywne i silnie ze sobą kontrastujące. Takich ubiorów Frida miała w szafie bardzo wiele, ponad 180. Nosiła je nie tylko w Meksyku, lecz także podczas kilku pobytów w Stanach Zjednoczonych. Twierdziła, że kobiety z Nowego Jorku próbują nieudolnie naśladować jej styl.

Dwie Fridy – europejska i tehuańska – trzymają się za dłonie, ale łączy je również arteria krwi. Nie są to jednak, podobnie jak i serca, realistycznie namalowane naczynia krwionośne i narządy. Malując je, Frida posługiwała się być może atlasem (kształt serc jest zasadniczo poprawny), ale również fantazją, z obu narządów wychodzą bowiem nieprawidłowo ukazane naczynia krwionośne. Jedna arteria zaczyna się w medalionie z portretem Diega Rivery jako chłopca. Trzyma go kolorowa Frida w lewej dłoni (Medalion znaleziono wśród przedmiotów pozostałych po artystce). Wychodząca z medalionu arteria oplata rękę kobiety i biegnie do jej serca. Kolejne naczynie prowadzi krew ku ciału białej Fridy i łączy serca kobiet. Jej odnoga spada na kolana i plami białą spódnicę. Biała Frida nożyczkami chirurgicznymi tamuje wypływającą krew. Tkanina jest już jednak poplamiona, ślady krwi stapiają się z czerwonymi kwiatami zdobiącymi dół spódnicy.

Tłem podwójnego autoportretu jest ponure, zachmurzone niebo z kłębiącymi się chmurami, przypominające obrazy El Greca. Jest jednak

płaskie, jak kotary w staromodnym fotograficznym atelier, które można wybierać i zmieniać.

MIŁOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

Popularne interpretacje obrazu podkreślają, że podwójny wizerunek Fridy miałby przedstawiać dwa różne etapy miłości Fridy Kahlo i Diega Rivery. Frida w kolorowym ludowym stroju jest kochana przez męża, a jej serce mocno bije. To silna kobieta o indiańskich korzeniach – Tehuana posiadały ważną pozycję w społeczności, to one zarządzały i prowadziły handel, podczas gdy mężczyźni pracowali fizycznie. W dniu ślubu z Diegiem Riverą Frida w ostatniej chwili zamieniła białą suknię ślubną, uszytą w stylu europejskim, na strój noszony przez rdzenne Meksykanki, aby przypodobać się przyszłemu mężowi. Oboje byli silnie zaangażowani w *mexicanidad*, ruch odnowy rdzennej kultury Ameryki Łacińskiej po rewolucji meksykańskiej. W tym ruchu uczestniczyło wielu artystów, pisarzy i intelektualistów, przywracając wartość miejscowej kultury i tradycji. Afirmacja rdzennej sztuki miała też być bronią przed nadmiernymi wpływami kultury europejskiej, a przede wszystkim amerykańskiej, postrzeganej jako największe zagrożenie dla meksykańskiej tożsamości. Frida dzieliła z Riverą pasję do tradycyjnej kultury ludów Ameryki Łacińskiej i jej odnowy. Sfałszowała nawet datę swego urodzenia, zmieniając ją z 1907 roku na 1910, czyli rok rozpoczęcia rewolucji meksykańskiej. Oboje kolekcjonowali biżuterię i rzeźbę prekolumbijską. Frida zbierała ubiory pochodzące z różnych regionów Meksyku. W stroju Tehuana przedstawiła się na małżeńskim portrecie z 1931 roku (Frida i Diego pobrali się w 1929 roku). Nic zatem dziwnego, że Fridę kochaną przez męża prezentuje w podwójnym autoportrecie wizerunek artystki w stroju Tehuana. Natomiast druga podobizna Fridy, ta w białej sukni, to

kobieta odrzucona przez męża, z krwawiącym, rozdartym sercem. Biała Frida przeżywa dramat rozstania z Diego Riverą.

ŹRÓDŁO: Agencja Forum: Agencia El UniversalInder BugarinEELG

Osobiste rzeczy Fridy Kahlo na wystawie *Frida Kahlo. Making Her Self Up* w Victoria and Albert Museum w Londynie w 2018 r.

Po śmierci malarki w 1954 roku na życzenie Diega Rivery ukryto wiele prywatnych przedmiotów Fridy, w tym jej bogatą garderobę. Wydobyto je w 2003 roku, a w 2012 pokazano po raz pierwszy w Casa Azul, byłym domu, a obecnie muzeum Fridy Kahlo. Wśród schowanych przedmiotów były nie tylko barwne meksykańskie stroje i eleganckie europejskie sukienki, biżuteria, w tym kolczyki ofiarowane jej przez Pabla Picassa, ale też szminki, perfumy, liczne gorsety i drewniana proteza nogi. Pod koniec życia Frida Kahlo miała amputowaną nogę i nosiła protezę z czerwonym sznurowanym bucikiem.

Tę popularną interpretację można wzbogacić o jeszcze jeden element, niezmiernie ważny w życiu Fridy Kahlo. Obraz nie przedstawia bowiem jedynie perypetii burzliwej miłości Fridy i Diega, lecz także dwoistą tożsamość etniczną i społeczną malarki. Symbolem jednej byłaby kobieta

w stroju Tehuana, a drugiej – prowincjonalna dama ubrana na modłę europejską. Po wystawie w 1940 roku obraz kupiło Museo de Arte Moderno w mieście Meksyk. Zapewne doceniono go jako ważny głos w dyskusji nad meksykańską kulturą.

Nie jest to jedyny obraz Fridy Kahlo podejmujący ten wątek. W wielu dziełach malarka ukazywała się na granicy wielu kultur i religii. Rozdarcie, napięcie pomiędzy cywilizacjami jest poza motywami czysto osobistymi częstym tematem w jej malarstwie. *Dwie Fridy* to ucieleśnienie postkolonialnego konfliktu, w jaki byli uwikłani *mestizo* – ich kultura nigdy nie była bowiem postrzegana jako europejska ani też jako rdzennie amerykańska. Podwójny autoportret byłby wyrazem osobistego dramatu Fridy, a jednocześnie artystyczną analizą postkolonialnej, rozdartej kondycji Meksyku. Wyprzedziła tym samym o kilka dekad słynne feministyczne przekonanie, że „to, co osobiste, jest polityczne”.

WYBRANA LITERATURA:

G. Ankori, *Frida Kahlo*, London 2013.

Frida Kahlo. Making Her Self Up, kat. wyst., Victoria and Albert Museum, Londyn, London 2018.

S. Martinez Vidal, *Frida Kahlo. Fashion as Art of Being*, New York 2016.

III OBLICZA WŁADCÓW I WODZÓW. IDEALIZACJA I POCHLEBSTWO

ŹRÓDŁO: Google Art Project

GIUSEPPE ARCIMBOLDO, *Rudolf II jako Wertumnus*

1690, płótno, 70 x 58 cm, zamek Skokloster k. Sztokholmu

Skomponowane z owoców i warzyw popiersie to wizerunek Rudolfa II Habsburga. Karykatura? Otóż nie – raczej pochwała dynastii i samego cesarza, pochlebczo przyrównanego do rzymskiego boga plonów Wertumnusa.

ŹRÓDŁO: Google Art Project

DIEGO VELÁZQUEZ,
Infantka Małgorzata w błękitnej sukience

1659, płótno, 127 x 107 cm, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Infantka Małgorzata Teresa nie żyła długo i szczęśliwie jak bajkowe księżniczki. Zmarła w połogu w wieku 22 lat. Zapewne nie była również urodziwa. Portrety malowane przez Velázqueza, gdy była jeszcze dziewczynką, najprawdopodobniej idealizowały jej ostre habsburskie rysy.

ŹRÓDŁO: Google Art Project

JACQUES-LOUIS DAVID,
Napoleon na przełęczy św. Bernarda

1800–1801, płótno, 261 x 221 cm, Musée National du château de Malmaison, Malmaison

David miał dar przekształcania ukazywanych wydarzeń w patetyczną, pełną heroizmu legendę. Największym beneficjentem jego talentu stał się Napoleon.

Pozycja nadwornego malarza zakładała obowiązek regularnego wykonywania portretów władców oraz ich kopii, rozsyłanych w celach dyplomatycznych na inne dwory. Zamożniejsi monarchowie zatrudniali wielu malarzy, z których każdy był wyspecjalizowany w innym gatunku malarskim. Przez dwór Rudolfa II w Pradze przewinęło się kilkudziesięciu artystów. Sztuka pod jego patronatem otrzymała nawet własną nazwę – zwana jest manieryzmem praskim lub rudolfińskim. Na dworze cesarza działali malarze Bartholomeus Spranger, Pieter Stevens, Roelandt Savery i wybitny rzeźbiarz Adriaen de Vries. Oficjalne portrety cesarza wykonywał m.in. Hans von Aachen. Niektórzy z zatrudnionych przez niego artystów współpracowali z dworskimi naukowcami, tworząc dzieła o encyklopedycznym, dokumentacyjnym charakterze, których celem było ilustrowanie okazów botanicznych i zoologicznych. Najprawdopodobniej w takiej roli zatrudniono w Pradze Włocha Giuseppe Arcimbolda. Z czasem przerósł on jednak swoich kolegów, np. Jorisa Hoefnagla, i oprócz dokumentowania flory i fauny zajął się tworzeniem dziwacznych wizerunków i portretów, zestawionych z pospolitych i egzotycznych kwiatów, warzyw, owoców i zwierząt. Zakończeniem jego służby u Rudola II był portret cesarza złożony z różnorodnych plonów natury, a zarazem całkiem udatnie oddający jego charakterystyczne habsburskie rysy. I chociaż w dzisiejszej ocenie wizerunek ten mógłby się wydawać karykaturą, było wręcz przeciwnie. Portret cesarza ukazywał go jako Wertumnusa – rzymskiego boga plonów, władcę panującego nad naturą na wszystkich kontynentach i sprawcę dobrobytu na ziemi.

Filip IV Habsburg raczej nie miał poczucia humoru swego dalekiego krewnego (Napoleon zapewne też nie pozwoliłby sobie na wizerunek złożony z cebuli, kapusty i fasolki). Habsburgowie nie należeli do szczególnie urodziwych, co było wyzwaniem dla królewskich malarzy

i portrecistów. Byli oni zobowiązani oddać podobieństwo modela, a zarazem złagodzić habsburskie rysy, szczególnie młodych księżniczek, których portrety wysyłano do potencjalnych małżonków, a z czasem narzeczonych. Portrety władców, ale też ich dzieci, poddawano sztywnej formule przysługującej portretom królów i ich potomstwa, ale też idealizacji rysów.

Konwencja zakładała, aby portrety członków rodziny królewskiej były całopostaciowe. Te najbardziej oficjalne przedstawiały władców w strojach koronacyjnych, stojących przy kolumnie z podwieszoną za plecami aksamitną kotarą i z insygniami władzy prezentowanymi na dekoracyjnych poduszkach. Szczególną odmianę królewskiego portretu stanowił wizerunek konny, dla którego wzorcem był zachowany w Rzymie antyczny *Portret konny Marka Aureliusza*. Przedstawienia na koniach miały pokazywać rangę modeli i ich dokonania jako zwycięskich wodzów. Do takiej formuły odniósł się David, gdy przedstawił Napoleona na przełęczy św. Bernarda. I chociaż pierwszy konsul Republiki Francuskiej wspiął się na przełęcz na mule, to zadaniem malarza było stworzenie heroicznej apoteozy zwycięskiego wodza, następcy Hannibala. David miał niezwykły talent do przedstawiania swych patronów w sposób wyjątkowy i to zarówno w życiu codziennym, jak i w chwilach szczególnej chwały.

Czy królowie pozowali cierpliwie nadwornym malarzom, stojąc w strojach koronacyjnych podczas długich sesji? Raczej nie. W obecności modela wykonywano malarskie szkice obejmujące zazwyczaj tylko głowę lub popiersie portretowanej osoby. Takie *bozzetto* służyło potem zarówno do wykonania oryginalnego portretu, jak jego licznych kopii. W ciężkie stroje ubierano manekiny, a konie bywały modelami z drewna, na które zakładano prawdziwe siodło. Oblicze monarchy łączono ostatecznie

z atrybutami jego władzy, które podkreślały pozycję i prestiż boskiego pomazańca.

NOWE WCIELENIE WERTUMNUSA

Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), stosunkowo szybko zapomniany po śmierci, stał się niespodziewanie bohaterem surrealistów. Na wystawie *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, zorganizowanej na przełomie 1936 i 1937 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, pokazano kilka jego obrazów, w tym wypożyczony z Wiednia cykl *Cztery pory roku*. Arcimboldo nie był jedynym dawnym mistrzem, którego obrazy zaistniały w tej samej przestrzeni co dzieła Marcela Duchampa, Maxa Ernsta czy Salvadora Dalego. Kurator wystawy Alfred H. Barr za prekursorów surrealistów uznał również Leonarda da Vinci, Hansa Holbeina czy Pietera Brueghla starszego. Wszystkie zjawiska w obszarze dawnej sztuki, które wydawały się *bizarre* i odbiegały od konwencji realistycznego obrazu, były zdaniem autorów wystawy wczesnym przykładem protosurrealistycznej fantazji i ekstrawagancji. Tymczasem obrazy Arcimbolda, nawet te najbardziej fantazyjne, wpisywały się znakomicie w akceptowane na XVI-wiecznych dworach *scerzi* (żarty), a wywodziły się wprost z naukowej (botanicznej i zoologicznej) dokumentacji. W dodatku pełniły, pomimo swej dziwaczności, funkcje alegoryczne, służące m.in. pochwale potężnej dynastii.

W SŁUŻBIE HABSBURGÓW

Kariera Arcimbolda była ściśle związana z dworem austriackiej linii Habsburgów. Przybył do Wiednia, ówczesnej stolicy cesarstwa, w 1562 roku, najprawdopodobniej na zaproszenie Maksymiliana, który dwa lata

później, po śmierci ojca, otrzymał tytuł Świętego Cesarza Rzymskiego. Maksymilian II był wybitną postacią – dobrze wykształcony, mówił biegle kilkoma językami i wykazywał spore zainteresowanie naukami przyrodniczymi. Na jego dworze pracowało wielu biologów i zoologów. Sprowadzenie z Mediolanu Arcimbolda, który nie był wówczas malarzem o międzynarodowej sławie, mogło być związane z naukowymi zainteresowaniami cesarza. Na dworze, na którym przyrodnicy studiowali faunę i florę, potrzebny był bowiem dobry rysownik i malarz, który umiejętnie dokumentowałby rośliny w ogrodzie botanicznym, a także zwierzęta sprowadzane do ogrodu zoologicznego i w nim wyhodowane. Najwidoczniej Arcimboldo był ceniony już w Lombardii jako uzdolniony ilustrator okazów przyrodniczych. W Wiedniu odkryto niedawno jego rysunki salamandry i kameleona jeszcze z czasów pobytu malarza w Mediolanie. Gdy w 1575 roku przywieziono do Wiednia rzadki okaz sokoła z Andaluzji, Arcimboldo natychmiast wykonał jego „portret”. Realistyczne przedstawienia botaniczne i zoologiczne pełniły wówczas taką samą funkcję dokumentacyjną, jaką dzisiaj pełni fotografia. Oprócz Arcimbolda na dworze Maksymiliana II pracowali również Joris Hoefnagel i Hans Hoffman, którzy z wielką dokładnością odwzorowywali zarówno pospolite, jak i rzadkie okazy fauny i flory.

Po śmierci Maksymiliana II Arcimboldo przeszedł na służbę jego syna i następcy – Rudolfa II, który w 1583 roku przeniósł stolicę cesarstwa z Wiednia do Pragi. Podobnie jak ojciec, Rudolf II interesował się nauką i w znacznie większym stopniu sztuką. W służbie kolejnego cesarza Arcimboldo również ilustrował rośliny i zwierzęta z założonych w Pradze ogrodów – botanicznego i zoologicznego. Do jego obowiązków należało także projektowanie kostiumów na dworskie uroczystości, m.in. turnieje, a także kupowanie dzieł sztuki do kolekcji cesarza, na które wydawał on

fortunę. Rudolf II miał około 3 tysięcy obrazów i innych kunsztownych dzieł. Część z nich była przechowywana w specjalnej Kunstkamerze, gdzie oprócz najbardziej cenionych dzieł gromadzono również cuda natury, osobliwości botaniczne i zoologiczne, a także przyrządy naukowe (lunety, globusy, zegary) i wszelkie pamiątki „historyczne”, np. gwoździe z Arki Noego i laskę Mojżesza. Naturaliom towarzyszyły zatem *artificalia*, tworząc niezwykły zbiór największych osobliwości natury i sztuki.

SPECJALIZACJE ARCIMBOLDA

Dokumentowanie natury nie było jedynym zajęciem Arcimbolda na dworze Habsburgów. Jego specjalizacją stały się wizerunki alegorycznych postaci i portrety słynnych osobistości złożone z okazów fauny i flory. Najsłynniejsze z nich to dwa cykle: *Cztery pory roku* i *Cztery żywioły*, a także bardzo osobliwie portrety dworzan. Wizerunek cesarskiego bibliotekarza Wolfganga Laziusa składa się z książek, zakładek i fiszek, a głowa nadwornego kanclerza, prawnika Urlicha Zasiusa, wyrasta z pliku kartek i jest złożona z dosyć przerażającej mieszanki ryb i upieczonych części kurczaka. Ten groteskowy i niezbyt pochlebny wizerunek był pewnie aluzją do cech charakteru kanclerza, chyba niezbyt lubianego na dworze.

Cykl *Cztery pory roku* powstawał w latach 1563–1664. To cztery obrazy, z których każdy przedstawia postać w popiersiu reprezentującą inną porę roku – wiosnę, lato, jesień i zimę. Każda z dziwacznych postaci składa się z roślin typowych dla sezonu, który reprezentuje. Są to rośliny europejskie, ale też wszystkie sprowadzone już w tym czasie owoce i warzywa z Nowego Świata, Afryki i Bliskiego Wschodu. W personifikacji lata znajduje się kukurydza nieznana w Europie aż do 1525 roku. Jest tam też sprowadzony z Afryki bakłażan.

Cykl *Cztery żywioły* tworzą wywodzące się jeszcze z antyku wyobrażenia czterech elementów; są to: ziemia, powietrze, ogień i woda. *Alegoria wody*, najosobliwsze dzieło w cyklu, zawiera przedstawienia około 60 różnych wodnych istot. Nie są one jednak pokazane we właściwych proporcjach, np. kraby są większe od żółwi. Te dysproporcje wiązały się z takim dopasowaniem wszystkich elementów złożonej kompozycji, aby całość przypominała ludzką postać i twarz.

Cztery pory roku i *Cztery żywioły* to w istocie atlas roślin i zwierząt z ogrodów cesarskich, swoista encyklopedia znanych wówczas okazów fauny i flory. Obrazy pełniły wiele funkcji: dokumentowały botaniczne i zoologiczne okazy, były ponadto zabawne i dziwaczne, co zapewniało cesarzowi, dworzanom i gościom rozrywkę. Kryły się w nich również dyskretne aluzje odnoszące się do dynastii Habsburgów. Niektóre elementy układały się w symbole dynastii – w plątaninie różnych kształtów można odnaleźć Order Złotego Runa, heraldycznego podwójnego orła, a także lwa. Oba cykle na potrzeby dworów związanych z dynastią Habsburgów (m.in. w Madrycie, Monachium, Dreźnie) Arcimboldo powtórzył w wielu replikach. Służyły propagandzie rządów, a zarazem rozrywce, co jest mieszanką dosyć rzadko spotykaną.

Mistrzostwo Arcimbolda pokazują również obrazy, które można oglądać w dwóch różnych położeniach. Z jednej strony to martwe natury, przedstawiające ułożone w koszykach owoce, warzywa i kwiaty, a po obróceniu o 180 stopni stają się wizerunkami ludzkich głów.

Przedstawienia złożone z różnorodnych elementów nie były oryginalnym pomysłem Arcimbolda. Takie obrazy tworzyli już podobno malarze antyczni. Były to medaliony z portretami żyjących postaci, ale też wizerunki bohaterów literackich. Wchodzące w skład obrazów elementy

charakteryzowały przedstawianą postać, np. twarze były złożone z kombinacji penisów.

WŁADCA CZASU I NATURY

Wizerunek Rudolfa II jako Wertumnusa oglądany z dystansu układa się w poprawny zarys ludzkiej głowy i ramion. Dopiero z bliska okazuje się, że jest złożony z bardzo dużej liczby realistycznie przedstawionych warzyw, owoców i kwiatów. Nos cesarza tworzy czerwona gruszka, wargi to czereśnie, na które nachodzą wąsy z kłosów zboża. Kłosy udają też cesarskie brwi, strąki grochu – powieki, owoc winnego grona – źrenice, a owoce głogu – worki pod oczami. Wypukłe policzki to dwa duże jabłka, czoło – zielona dynia, a brodę z zarostem tworzy łupina kasztana. Głowa jest otoczona grubym wieńcem, w który są zaplecione kłosy zbóż i wiele różnych owoców. Szyja, fragment torsu i ramiona powstały z dyni, rzepy, cebuli, czosnku, karczochów, kapusty i pasternaku. Ramiona wieńczy girlanda z kolorowych kwiatów, wśród których są róże, lilie, irysy, goździki i powój.

Portret nie powstał w siedzibie Rudolfa II w Pradze, lecz w rodzinnym mieście Arcimbolda, Mediolanie, do którego malarz powrócił pod koniec życia. Już od 1585 roku starał się o możliwość powrotu do Włoch, na co uzyskał ostatecznie zgodę dwa lata później. Nie został jednak zwolniony ze służby. Z Mediolanu Arcimboldo nadal wysyłał obrazy na dwór Rudolfa II. Jednym z nich był portret cesarza pod postacią Wertumnusa, wysłany do Pragi w 1591 roku. Cesarz, co podaje włoski teoretyk sztuki Gian Paolo Lomazzo, niecierpliwie czekał na to malowidło, które przybyło do stolicy wraz z poematami opisującymi wizerunek, autorstwa mediolańskich literatów. Zostały one zebrane przez przyjaciela i domownika Arcimbolda, Giovanniego Filippa Gherardiniego, i wydane w formie niewielkiej

broszury. Poematy nie pozostawiały wątpliwości co do wymowy portretu – oto Rudolf II, nowy Wertumnus, antyczne bóstwo wegetacji. Pod jego rządami powrócił utracony złoty wiek ludzkości.

W przeciwieństwie do obrazów z cyklu *Cztery pory roku*, w których alegoria każdego sezonu składała się z roślin charakterystycznych dla danego czasu, portret Rudolfa II przedstawia warzywa, owoce i kwiaty ze wszystkich miesięcy. W dodatku są to rośliny występujące w całym znanym wówczas świecie. Przekaz był prosty i czytelny – oto cesarz, który patronuje całej ziemi, a jego panowanie zapewnia ludzkości harmonię, pomyślność i dostatek. To władca czasu i natury. Wertumnus, popularne rzymskie bóstwo wywodzące się jeszcze z czasów Etrusków, był patronem przemian, pór roku, dojrzewających plonów i handlu. Przedstawiano go jako brodatego mężczyznę z rogiem obfitości w dłoni. Przewrotność Arcimbolda polegała na tym, że rośliny, zazwyczaj tylko wypełniające róg obfitości, w portrecie Rudolfa II składają się na jego wizerunek. Malarz wykazał się jednak nie tylko oryginalnością, lecz także mistrzostwem i wirtuozerią. Stworzył iluzję ludzkiej postaci z warzyw i owoców, a przy tym uchwycił charakterystyczne rysy Rudolfa II.

Portret zyskał uznanie władcy. Arcimboldo bynajmniej nie wypadł z łask za przyprawienie cesarzowi nosa z gruszki. Wręcz przeciwnie, Rudolf II nadał malarzowi tytuł hrabiego Palatynatu w uznaniu za wieloletnie zasługi dla habsburskiego dworu. Portret Rudolfa II to wyjątkowy, niezwykle rzadki przykład jakże udanego połączenia żartu z pochlebstwem.

WYBRANA LITERATURA:

Arcimboldo 1626–1693. Nature and Fantasy, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton, Washington 2011.

S. Ferino, *Arcimboldo*, kat. wyst., Musée du Luxembourg, Paryż; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, Milan–London 2008.

Rudolf II and Prague: The Court and the City, kat. wyst., Pražský hrad, Praga, New York 1997.

PRAWDZIWE OBLICZE KSIĘŻNICZKI

Baltasar Carlos, jedyny syn Filipa IV Habsburga i jego pierwszej żony Elżbiety Burbońskiej, zmarł niespodziewanie w wieku 16 lat. Król Hiszpanii i Portugalii stracił następcę. Dla dobra dynastii i zapewnienia rodzinnej sukcesji owdowiały Filip IV postanowił ożenić się powtórnie. Jego wybór padł na siostrzenicę, arcyksiężniczkę Marię Annę, zwaną Marianną. Marianna zgodnie z wcześniejszymi planami miała być nie żoną, lecz synową króla. Zamiary te przerwała jednak śmierć Baltasara Carlosa. Zaręczyny Filipa IV z niedoszłą synową odbyły się w październiku 1649 roku w Wiedniu „zaocznie”, narzeczona miała wówczas 14 lat i niebawem po ceremonii wyruszyła w podróż do Madrytu.

KRÓLEWSKI PORTRECISTA

W roku zaręczyn i ślubu Filipa IV z Marianną Austriaczką Diego Velázquez, nadworny malarz króla, przebywał we Włoszech. Został wysłany do Italii przez Filipa IV, a podczas podróży po wielu włoskich miastach gromadził na zlecenie króla obrazy dla Hiszpańskiej Akademii Królewskiej. Wezwanie do powrotu otrzymał w 1651 roku, dwór potrzebował bowiem portretów nowej królowej i spodziewanych dzieci, ale też Marii Teresy, córki króla z pierwszego małżeństwa, która dorastała i była najatrakcyjniejszą partią wśród ówczesnych rodzin panujących (po wielu negocjacjach wyszła za mąż za króla Francji Ludwika XIV). Infantka Małgorzata Teresa urodziła się w 1651 roku, a kolejne potomstwo króla z nową żoną – córka i dwóch synów – umarło we wczesnym dzieciństwie.

Upragniony następca Filipa IV, przyszły król Karol II, urodził się dopiero w 1661 roku. Był słabym i chorowitym chłopcem. Filip IV spłodził wiele zdrowych dzieci ze swoimi metresami, jednak te, która rodziła Marianna, umierały lub też były obarczone chorobami związanymi ze zbyt bliskim pokrewieństwem rodziców.

Hiszpańską i austriacką gałąź Habsburgów w XVII wieku łączyły liczne małżeństwa zawierane pomiędzy bliskimi krewnymi. Głównym motywem tych związków było utrzymanie dziedzictwa w obrębie rodziny. Powodowało to jednak śmiertelność wśród dzieci i rozliczne choroby tych, którzy przeżyli dzieciństwo. Karol II, ostatni syn i sukcesor Filipa IV, był upośledzony umysłowo i zdeformowany fizycznie. Przypadłość rodziny – rozrosła dolna warga i powiększona żuchwa – przybrały u niego niespotykane rozmiary, jednak zachowane portrety Karola nie ukazują jego rzeczywistego wyglądu. Na żadnym z nich nie ma otwartych ust, których nie mógł z powodu deformacji szczęki zamknąć, i nie wycieka z nich ślina. Szpetota księcia, a później króla, była łaskawie, chociaż i tak tylko do pewnego stopnia, ukrywana w jego oficjalnych wizerunkach.

PORTRETY DLA NARZECZONEGO

Infantka Małgorzata, pierwsze dziecko Filipa IV i jego drugiej żony, urodziła się 12 lipca 1651 roku. Od wczesnego dzieciństwa, zapewne już około 1654 roku, a więc w wieku trzech lat, została przyrzeczona swojemu wujowi, księciu Leopoldowi, późniejszemu cesarzowi Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Raz na kilka lat wysyłano z Madrytu do Wiednia portrety księżniczki. Wszystkie wykonał na zlecenie Filipa IV jego nadworny malarz Diego Velázquez.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

JAN THOMAS VAN YPEREN,
Małgorzata Teresa jako cesarzowa, 1668, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

W Wiedniu młodą cesarzową sportretował flamandzki malarz Jan Thomas van Yperen. Widoczne na tym obrazie szerokie czoło, wytrzeszczone oczy, gruby nos, wydatne wargi i wysunięta do przodu dolna szczęka przekazują zapewne wierniejszy wygląd młodej kobiety niż idealizowane narzeczeńskie portrety Velázqueza, słane co kilka lat z Madrytu do Wiednia.

Pierwszy portret Małgorzaty powstał w roku, w którym postanowiono o jej małżeństwie. Trzyletnia infantka jest ubrana w różową sukienkę,

w lewej dłoni trzyma, jak wytworna dama, zamknięty wachlarz, a prawą ręką opiera się o stół, pewnie po to, aby utrzymać równowagę podczas męczącego ją pozowania. Kolejny portret wysłano do Wiednia dwa lata później, w 1656 roku. Małgorzata pozuje w nim w tej samej białej sukience, w której jest przedstawiona w *Pannach dworskich*, słynnym obrazie z tego samego czasu. Nie jest to już strój dziecka, lecz suknia o kroju ubiorów jej matki i starszej przybranej siostry Marii Teresy. Ręce księżniczki spoczywają na rozległej sukni rozpostartej na krynolinie. Nie musi jeszcze, jak jej starsza siostra i matka, nosić szerokiej peruki skonstruowanej z kilku rzędów gęstych loków i ozdobionej kolorowymi wstęgami. W 1659 roku powstał trzeci portret, który miał pokazać w Wiedniu, jak wygląda i dojrzewa narzeczona Leopolda. Infantka Małgorzata miała wówczas osiem lat. Na portrecie jest piękną, złotowłosą dziewczynką o regularnych rysach, a rodzinna skaza – wytrzeszczone oczy i wyciągnięta dolna szczęka – rysują się niezmiernie delikatnie. Trudno dociec, jak dalece Velázquez idealizował swoich królewskich i arystokratycznych modeli. Rysy infantki utrwalone na portretach wykonanych przez innych malarzy są zdecydowanie mniej subtelne. W 1665 roku Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia i Gérard du Château sportretowali Małgorzatę, oddając ją nieco odmiennie niż Velázquez. W wizerunkach tych dwóch artystów twarz księżniczki jest wyraźnie wydłużona, wysokie i szerokie czoło zakrywają zaczesane włosy, oczy są wypukłe, a spiczasta szczęka z wydatnymi ustami wyciągnięta ku dołowi. Można zatem przypuszczać, że dziecięca regularna twarzyczka infantki w dziełach Velázqueza odbiegała od rzeczywistej urody modelki. Nie wiadomo, czy działo się tak na życzenie króla, czy też może z inicjatywy malarza, niezmiernie dbającego o swoją pozycję na dworze.

INFANTKA W BŁĘKITNEJ I ZIELONEJ SUKNI

Na ostatnim madryckim portrecie infantka Małgorzata jest ubrana w suknię uszytą zgodnie z modą, która zapanowała na dworze hiszpańskim w latach czterdziestych XVII wieku. W bardzo podobnej sukni siedem lat wcześniej została namalowana jej matka Marianna Austriaczka. Suknia Marianny jest czarna, ale krojem nie odbiega od błękitnego ubioru córki. Zarówno kobieta, jak i dziewczynka noszą krynolinę, zwaną na dworze hiszpańskim *guardainfante*. Była to konstrukcja z drucianych obręczy powiązanych ze sobą skórzanymi paskami. Na nią nakładało się spódnicę, a następnie gorset z baskinką. Suknia miała koronkowy, spięty broszą kołnierz i bufiaste rękawy, jednak jej najkunsztowniejszą ozdobą były galony, czyli taśmy ze srebrnych i złotych nici, gęsto naszyte na dół spódnicy, gorset, baskinkę i rękawy. Kompletny strój z krynoliną, uszyty z aksamitnej tkaniny i z metalowymi galonami, ważył kilka kilogramów. W lewej ręce infantka trzyma futrzaną mufkę, być może był to prezent od jej wiedeńskiego narzeczonego, specjalnie umieszczony na portrecie, który miał do niego trafić.

Portret infantki Małgorzaty w błękitnej sukience ma swoją wersję, kopię namalowaną najprawdopodobniej przez zięcia Velázqueza – Juana Bautistę Martíneza del Mazo. Oba obrazy, o prawie identycznych rozmiarach i kompozycji, różnią się kolorem sukni infantki. U Mazo jest ona zielona, a nie błękitna, jak u Velázqueza. Nie znaczy to jednak, że księżniczka miała dwie identyczne suknie, jedną zieloną, a drugą błękitną, i dwóm malarzom pozowała do portretu w innym przebraniu. Wersja z zieloną sukienką zdradza zaplecze warsztatów dawnych mistrzów i ekonomię ich funkcjonowania. Obraz infantki w błękitnej sukience powstawał z zamiarem wysłania go do Wiednia, być może król zażyczył sobie drugiej wersji, która miała zostać w Madrycie i była traktowana jako

mniej ważna. Nie malował jej więc Velázquez, a w dodatku powstała z tańszych materiałów. Kosztowny azuryt wersji wiedeńskiej (pigment uzyskany ze sproszkowania minerału) w replice portretu zastąpiono znacznie tańszym materiałem – łatwo syntetyzowaną zielenią miedziową.

Z BLISKA I Z DALEKA

O portrecie infantki w błękitnej sukni wspomina Antonio Palomino, hiszpański malarz i teoretyk malarstwa. W wydanych w 1724 roku życiorysach hiszpańskich malarzy zapisał w biografii Velázqueza, że wysłane do Wiednia w 1659 roku dwa portrety infantki Małgorzaty i jej brata Filipa Prospera to ostatnie dobrze wykończone przez Velázqueza dzieła. Oznaczałoby to, że swoboda malarska, z jaką Velázquez wykonał portret infantki, była przez jego współczesnych akceptowana. A nonszalancja mistrza była w tej mierze całkiem spora. Obraz w przewrotny sposób łączy bowiem oficjalną pozę i tradycyjną konwencję dworskiego portretu ze swobodną techniką wykonania. Z daleka wydaje się dokładnie wykończony, jednak z bliska szczegóły stroju infantki to plątanina pospiesznie nakładanych na siebie smug farby, impastów i przecierek. Czyżby Filip IV pozwalał malarzowi na swobodną malarską improwizację w zamian za dyskretną idealizację rysów królewskich modeli?

W XVIII wieku obraz przycięto do formy owalu, może dlatego, że miał zniszczone krawędzie, a może wybrano mu nową ramę w odmiennym kształcie. W nieznanym czasie w ogóle zniknął z oficjalnych pomieszczeń wiedeńskich rezydencji. Odnaleziono go dopiero w 1923 roku w magazynie w Hofburgu. Poddano go wówczas konserwacji i przywrócono mu oryginalny prostokątny format, domalowując brakujące fragmenty. Dzisiaj prezentowany jest w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu razem

z pozostałymi portretami infantki i wizerunkami hiszpańskich Habsburgów namalowanymi przez Velázqueza. Złotowłosej księżniczce towarzyszy portret jej przybranej siostry Marii Teresy (1653 r.) i młodszego brata Filipa Prospera, który zmarł w wieku czterech lat. Nie uchroniły go od śmierci amulety przywieszone do paska.

Małgorzata podzieliła los kobiet ze swojej rodziny. W 1666 roku, w wieku 15 lat poślubiła cesarza Leopolda. Urodziła mu czworo dzieci i zmarła w połogu, mając zaledwie 22 lata. Tylko jedna jej córka – Maria Antonina (później żona Maksymiliana II Emanuela Wittelsbacha) przeżyła dzieciństwo. Leopold jeszcze w roku śmierci Małgorzaty Teresy poślubił kolejną Habsburżankę, ale zarówno dwoje ich dzieci, jak i nowa cesarzowa rychło zmarli. Dopiero trzecia żona, księżniczka palatyńska, dała cesarzowi dziesięcioro potomków i aż pięcioro z nich dożyło dorosłości. Wygląda na to, że prawdziwe losy księżniczek są dalekie od opisanych w bajkach. Rzadko kiedy żyły długo i szczęśliwie.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA:

J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven 1986, 2006 (II wydanie).

D. Carr i in., *Velázquez*, kat. wyst., National Gallery, Londyn, London 2006.

A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez, J. Gállego i in., *Velázquez*, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York 1989.

TRIUMFY WODZA I CESARZA

Kariera Jacques’a-Louisa Davida trwała nieprzerwanie kilka dekad. Dzięki wielkiemu talentowi, ale też umiejętności spełniania propagandowych oczekiwań swych patronów był ceniony na dworze Ludwika XVI, stał się głównym artystą rewolucji francuskiej, a w końcu Napoleona. Podczas rewolucji niemal nie stracił głowy jako przyjaciel Robespierre’a, a mimo to stał się głównym malarzem cesarza Francuzów. Oficjalna kariera Davida załamała się dopiero po powrocie na tron Burbonów (w 1804 roku głosował za ścięciem Ludwika XVI), uciekł wówczas do Brukseli, gdzie jednak znakomicie odnalazł się jako popularny portrecista.

Gdy w wyniku przewrotu w 1799 roku Napoleon zdobył władzę, David miał nieco ponad 50 lat. Bonaparte już w 1800 roku, jeszcze jako pierwszy konsul, zaproponował mu stanowisko artysty państwowego. Z tej propozycji David nie skorzystał, rychło jednak na zlecenie Karola IV namalował Napoleona przekraczającego Alpy, po czym oddał jednak swój talent na usługi „bohatera wieku”. Bonaparte marzący o ustanowieniu nowego wiecznego porządku i starannie budujący swój wizerunek wykorzystał Davida do kreowania pełnych wyrazu, silnych propagandowo obrazów, w których historyczna prawda ulega syntetycznej, pełnej patetyzmu heroizacji.

NA ALPEJSKIEJ PRZEŁĘCZY

Obraz przedstawiający Napoleona na przełęczy św. Bernarda powstał po bitwie pod Marengo – decydującym, zwycięskim starciu drugiej kampanii włoskiej Bonapartego – i miał upamiętniać wodza, który z sukcesem

podążył drogą Hannibala i Karola Wielkiego. Imiona tych wielkich władców widnieją na obrazie na skałach tuż pod jego nazwiskiem. Malowidło jest patetyczną alegorią – Napoleon, pierwszy konsul Republiki, triumfuje na wspiętym koniu. Nawet wiatr mu sprzyja, wiejąc w odpowiednią stronę. Zamierzeniem Davida nie było bowiem ukazanie trudów i realiów górskiej przeprawy – w rzeczywistości Napoleon przekroczył Alpy na mule i zapewne w znoju. Obraz nawiązuje do portretów konnych, które przysługiwały w malarskiej tradycji królom i najwyższej arystokracji, ukazując ich w bezczasowej chwale. Jedyną aluzją do realiów przeprawy jest grupa żołnierzy ciągnąca armaty. Przejście przez Alpy, które przyczyniło się do zwycięstwa nad Austriakami w północnej części Włoch, było wielkim logistycznym wyzwaniem. Wiązało się nie tylko z przeprowadzeniem armii przez alpejskie przełęcze, lecz także z przetransportowaniem wyposażenia artylerii. Aby przeciągnąć armaty przez śliskie górskie ścieżki, wykonano sanie z wydrążonych pni drzew, które ciągnęli żołnierze.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

JACQUES-LOUIS DAVID (WRAZ Z GEORGES’EM ROUGET),
Konsekracja cesarza Napoleona I i koronacja cesarzowej Józefiny w katedrze Notre Dame w Paryżu, 2 grudnia 1804, 1805–1807, płótno, 621 x 979 cm, Luwr, Paryż

Malowidło nie miało być jednak upamiętnieniem żołnierskiego trudu, lecz pomnikiem triumfu wodza wiodącego armię do zwycięstwa. Obraz zamówił Karol IV Burbon do swego pałacu. W 1802 roku wizerunek Napoleona dołączył do innych konnych portretów znajdujących się w kolekcji hiszpańskich władców, m.in. *Portretu Karola V* pędzla Tycjana, *Portretu Filipa IV* autorstwa Velázqueza i samego Karola IV (w 1800 roku konny wizerunek króla namalował Francisco Goya). W ten sposób David dokonał symbolicznej intronizacji pierwszego konsula, antycypując rychłą koronację Napoleona na cesarza Francuzów.

RYTUAŁY CESARZA

W 1804 roku David uzyskał tytuł „pierwszego malarza cesarza”, do czego niewątpliwie przyczynił się sukces płótna ukazującego Napoleona na alpejskiej przełęczy. Wraz z nominacją przyszło pierwsze oficjalne zlecenie na monumentalne obrazy związane z koronacją Napoleona na cesarza. Z czterech zamówionych dzieł powstały dwa: *Rozdanie orłów na sztandary* i *Koronacja Napoleona*. Ostatecznie jednak David nie ukazał „samokoronacji” Napoleona, chociaż wykonał do tej sceny wiele szkiców, lecz moment, w którym Bonaparte trzyma w uniesionych dłoniach koronę tuż przed złożeniem jej na głowie Józefiny.

Pracę nad obrazem olbrzymich wymiarów David rozpoczął w grudniu 1805 roku w specjalnie zaaranżowanej pracowni, która mieściła się w nieczynnej kaplicy Collège de Cluny na Sorbonie. Realizacja cesarskiego zamówienia była skomplikowanym i długotrwałym przedsięwzięciem. Zapewne już podczas koronacji David wykonywał szkice, które później wykorzystał, być może notował również próby ceremonii, które odbywały się w Galerii Diany w pałacu Tuileries. Kompozycja *Koronacji* jest starannie przemyślana, nie oddaje jednak wiernie ani wystroju i wyglądu wnętrza katedry Notre Dame, ani też usytuowania postaci podczas uroczystości. David nie tylko poprzestawiał uczestników ceremonii, ale też dodał osoby, które były wówczas nieobecne, jak choćby brata Napoleona – Józefa. W honorowej loży przedstawił matkę cesarza Marię Letycję, która również nie uczestniczyła w koronacji syna. Sam malarz wraz z rodziną i innymi artystami umieścił się w emporze ponad matką Bonapartego. Loże natomiast zostały na obrazie obniżone, aby ukazać jak największą liczbę gości.

Kompozycja zawiera wiele portretów – są tu przedstawieni papież Pius VII, francuscy kapłani, rodzina Napoleona, dostojnicy dworu, korpus

dyplomatyczny. Na potrzeby tych wizerunków David wykonał szereg odrębnych szkiców, prosił również obecne na koronacji osoby o przesłanie mu do pracowni strojów, które miały na sobie w katedrze. Aranżacja postaci nie w pełni zgadzała się z realiami wydarzenia. Brat Napoleona – Ludwik – narzekał w liście do malarza, że znalazł się na obrazie obok sióstr, a nie w grupie z Talleyrandem, w pobliżu tronu, gdzie się w istocie znajdował. Z kolei siostry cesarza stoją na obrazie nieruchomo, podczas gdy w trakcie ceremonii podtrzymywały płaszcz Józefiny. Wszelkie dokonane zmiany David tłumaczył dobrem kompozycji i czytelnością przedstawienia, chociaż stała za tym również propaganda. Przekaz płynący z obrazu, który podkreślał, że Napoleon sam koronuje żonę w otoczeniu najbliższej rodziny, miał zatrzeć zatarg cesarza z bratem i niechęć jego matki do Józefiny.

Scena koronacji została ukazana z perspektywy pierwszego rzędu po lewej stronie od tronu. W rezultacie rozmiar obrazu i jego kompozycja sytuują widza pośród uczestników i obserwatorów ceremonii. Wzorem takiego ujęcia była koronacja Marii Medici namalowana przez Rubensa, obraz z wielkiego siedemnastowiecznego cyklu gloryfikującego dawną monarchię. Kompozycje Davida i Rubensa są podobne, ale wymowa zgoła inna. Monarchia w czasach przed rewolucją potrzebowała namaszczenia kościoła (Marię Medici koronował kardynał Joyeuse), a nowe cesarstwo jedynie politycznego sojuszu z Watykanem. Rola Piusa VII u Davida sprowadza się jedynie do błogosławieństwa; w szkicach do obrazu nie było nawet tego – papież biernie obserwował ceremonię z dłońmi spoczywającymi na kolanach. Dzięki rozlicznym, ale bardzo uważnym „redakcjom” obraz sprawiający wrażenie wiernego reportażu stał się w istocie monumentalnym dokumentem cesarskiej propagandy.

NOCE NIESTRUDZONEGO ADMINISTRATORA

W gabinecie w Tuileries Napoleon jest ukazany w świątecznym mundurze pułkownika grenadierów Gwardii Cesarskiej. Napoleon zakładał mundury żołnierzy swoich formacji dla podkreślenia solidarności z armią. To formalny strój, ale kilka detali wskazuje na to, że jest on już nieco sfatygowany – bluza ma odpięte guziki, a spodnie są pomarszczone od długotrwałego siedzenia. Sam Napoleon ma zmierzwione włosy. Zegar wskazujący godzinę 4.13 nad ranem i wypalone świece wyjaśniają wszystko – oto cesarz, który spędził noc na pracy w swoim gabinecie. Kolejne detale obrazu ukazują, czym się trudził – na jednej z kart leżących na biurku widnieje napis „CODE(…)”. Nietrudno go odczytać – Napoleon pracuje nad ogłoszonym w 1804 roku Kodeksem Cywilnym Francuzów (w 1807 roku jego nazwa została na życzenie samego cesarza zamieniona na Kodeks Napoleona).

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

JACQUES-LOUIS DAVID,

Napoleon w gabinecie w Tuileries, 1812, płótno, 204 x 125 cm, National Gallery of Art, Waszyngton

Napoleon nie pozował do tego portretu. Rysy cesarza David miał utrwalone na wielu szkicach i rysunkach. Po raz kolejny stworzył propagandowy majstersztyk, w którym poza i starannie dobrane akcesoria pod pozorami skrupulatnego realizmu budują wizerunek dalece

wyidealizowany. Żaden przedmiot nie znalazł się tu przez przypadek i nie dotyczy to jedynie zegara wskazującego poranną porę czy rozłożonych na biurku kart. Na fotelu spoczywa miecz przywołujący sukcesy militarne cesarza. Miecz i karty kodeksu mają wskazywać, że cesarz jest nie tylko wielkim wodzem, lecz także sprawnym administratorem i prawodawcą. Nie przez przypadek na podłodze leżą *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha. Przywołanie słynnych postaci starożytnych miało bowiem wpisać Napoleona w poczet bohaterów przeszłości. Podobnego zabiegu użył David, gdy umieścił nazwiska wielkich wodzów wyryte na skałach przełęczy św. Bernarda.

Obraz nie powstał na życzenie Napoleona. Zamówienie skierował do Davida w 1811 roku szkocki arystokrata Alexander Douglas, frankofil i zwolennik Bonapartego. W liście do Davida poprosił o płótno ukazujące charakter wielkiego człowieka w ważnym historycznie momencie, takim, który czynił go sławnym i nieśmiertelnym. David spełnił życzenie zleceniodawcy, ale nie wprost – nie przedstawił bowiem Napoleona podczas żadnej z jego wielkich bitew ani też w trakcie cesarskich ceremonii. Ukazał noc w rezydencji cesarza w Tuileries w 1804 roku, a zatem tuż przed ogłoszeniem kodeksu prawa cywilnego, pierwszej kodyfikacji francuskiego prawa po rewolucji, której zdobycze wprowadzał. Kodeks gwarantował bowiem m.in. wolność osobistą, nienaruszalność własności prywatnej, swobodę zawierania umów i laicyzację państwa. Dokonany przez Davida wybór tematu okazał się niezmiernie trafny – kodeks cywilny stał się podstawą prawodawstwa wielu państw i wydaje się jednym z ważniejszych osiągnięć Napoleona. Sam Bonaparte, już na wygnaniu, podsumowując swoje życie, przyznał, że jego chwały nie ustanawia 40 zwycięskich bitew, bo Waterloo przekreśliło je wszystkie, nic

jednak nie unieważni jego kodeks – prawa cywilnego, który – jak twierdził – żyć będzie wiecznie.

Suma, jaką otrzymał David od Alexandra Douglasa za wizerunek Napoleona w gabinecie, była porównywalna z królewskim zamówieniem Karola IV za obraz ukazujący pierwszego konsula na przełęczy św. Bernarda. Sam Napoleon nie był skłony płacić malarzowi podobnie wielkich sum. Stosunki pomiędzy cesarzem a jego pierwszym malarzem były pełne rezerwy, aczkolwiek obaj zdawali sobie dobrze sprawę, jak wielkie mogą sobie nawzajem oddać przysługi. Czyny nawet najpotężniejszych władców nie przetrwają bez celnej propagandy.

WYBRANA LITERATURA:

P. Bordes, *Jacques-Louis David: Empire to Exile*, New Haven–London 2005.

E. Lajer-Burcharth, *Necklines: The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven 1999.

A. Pougetoux, S. Laveissiere, D. Chanteranne, A.-D. Tannenbaum, ‘*The Coronation of Napoleon’ Painted by Jacques-Louis David*, Chapel Hill 1999.

W. Roberts, *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution*, Chapel Hill 1992.

A. Ziemba, *Dawna sztuka w służbie władzy – mechanizmy sprawowania władzy poprzez sztukę w społecznościach hierarchicznych*, w: *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi*, książka towarzysząca wystawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012, s. 53–83.

IV CO KRYJĄ OBLICZA PAPIEŻY?

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

RAFAEL, *Portret Juliusza II*

1511, deska, 108,7 x 82 cm, National Gallery, Londyn

Silną osobowość Juliusza II, zwanego *papa terribile* (straszliwy papież), jego niecierpliwość, może nawet złość Rafael znakomicie, choć dyskretnie, uchwycił na portrecie namalowanym dla papieża.

FRANCIS BACON,
Portret Innocentego X według Velázqueza

1953, płótno, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, Iowa, Stany Zjednoczone

Bacon dokonał wnikliwej reinterpretacji XVII-wiecznego wizerunku Innocentego X. Tak zresztą określał swoje dzieła inspirowane obrazami dawnych mistrzów – reinterpretacje. Dotarł do tego, co w dziele Velázqueza było najistotniejsze. Zobaczył samotnego, być może pozbawionego złudzeń, cierpiącego człowieka.

Wzorując się na *Portrecie Juliusza II*, trzy dekady później Tycjan przedstawił Pawła III (1543), Carlo Maratta – Klemensa IX (1669), a Anton Rafael Mengs – Klemensa XIII (1759). Papieża na tronie, na tle ciężkiej kotary, w bliskim kadrze i lekko skośnym ujęciu malowali artyści od XVI wieku aż do dzisiaj. Te wizerunki tworzyli zazwyczaj najlepsi malarze swych czasów (co niestety nie dotyczy czasów współczesnych) i najczęściej na oficjalne zamówienie. Widać na nich zmieniające się przez stulecia malarskie style, detale papieskiego stroju, ale też mniej lub bardziej idealizowane oblicza następców św. Piotra w Rzymie. Najwybitniejsi z papieskich portrecistów dyskretnie ujmowali nie zawsze łagodną osobowość swych prominentnych modeli. Tak zrobił Rafael wobec Juliusza II, ukazując jego silny, nieustępliwy charakter, czy Velázquez wobec Innocentego X, z którego twarzy biją złość i irytacja.

W twórczości Francisa Bacona wiele jest odniesień do sztuki dawnej. Bacon, wielbiciel malarstwa Velázqueza, sięgnął do *Portretu Innocentego X* i w wielu własnych reinterpretacjach tego dzieła pokazał papieża takim, jakim nie mógłby go przedstawić na oficjalnym zamówieniu żaden z dawnych artystów. Może właśnie taki wizerunek wykonałby Velázquez, gdyby nie był spętany malarską konwencją i mógł całkowicie szczerze oddać charakter i osobowość swego dostojnego modela.

Dzisiejsze portrety papieskie nie należą do szczególnie wybitnych, powtarzają stare schematy kompozycyjne, ale ich malarska jakość znacznie odbiega od klasy dzieł dawnych mistrzów. Malowane są w bliżej nieokreślonym stylu bez stylu, który ogólnie nawiązuje do tradycji. Wyjątkiem może być *Portret Benedykta XVI* namalowany przez niemieckiego artystę Michaela Triegla. Ten obraz także nawiązuje do Rafaelowskiej kompozycji, ale realizm portretu ma w sobie coś z niemieckiej nowej rzeczowości czy włoskiej *pittura metafisica*. Wymowa

wydaje się profetyczna – Benedykt XVI nie czuje się, w przeciwieństwie do poprzedników, swobodnie na tronie. Jego ciało jest skręcone, a fałdy peleryny układają się w garb. Czyżby Triegl wykazał się intuicją, godną swych wybitnych poprzedników malujących skrywane konwencją emocje papieży?

ŹRÓDŁA: Wikimedia Commons (L)

Peter Ending/DPA/Alamy/copyright Bildkunst (P)

DIEGO VELÁZQUEZ,
Portret Innocentego X,
1650, płótno, 114 x 119 cm,
Galleria Doria Pamphij, Rzym

MICHAEL TRIEGEL,
Portret Benedykta XVI,
2010, deska, 100 x 76 cm,
Instytut Papieski w Ratyzbonie

Portret Juliusza II Rafaela na kilka stuleci ustanowił kompozycyjny wzorzec wizerunków papieskich, obowiązujący w XVI, XVII i XVIII wieku; podobne portrety mają również Jan Paweł II i Benedykt XVI.

STRASZLIWY PAPIEŻ I KSIĄŻĘ MALARZY

Giuliano della Rovere (1443–1513) został papieżem dzięki synomii (przekupstwu), w opinii współczesnych i potomnych krytyków ze stanem duchownym łączyła go jedynie sutanna. Był krytykowany nawet za to, że bardziej koncentrował się na sprawach cielesnych niż duchowych. Przybrał imię Juliusz nie tylko na cześć swojego poprzednika z IV wieku, sięgnął zarazem do tradycji imion rzymskich władców. Jego pontyfikat trwał prawie 10 lat (1503–1513). Panował w okresie niezmiernie trudnym dla chrześcijaństwa. Nazywano go papieżem wojownikiem, osiągnął bowiem wielkie sukcesy militarne, dzięki którym wzmocnił Państwo Kościelne i rozszerzył jego granice. Prowadził wiele wojen (z Wenecją i Bolonią) i zawiązywał liczne sojusze; to z jego inicjatywy powstała w 1511 roku Święta Liga, mająca osłabić pozycję i zdobycze Francuzów. Silne ambicje polityczne Juliusza II szły jednak w parze z wybitnymi dokonaniami w dziedzinie mecenatu artystycznego. Największe dzieła renesansowego Rzymu powstały na jego zamówienie. To na życzenie Juliusza II Michał Anioł malował sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, Bramante wznosił nową bazylikę Świętego Piotra, a Rafael dekorował watykańskie apartamenty. Losy Juliusza II i Rafaela splotły się w 1508 roku.

Kariera Rafaela była błyskawiczna i spektakularna. Pochodził z Urbino, jego ojciec był nadwornym malarzem Montefeltrów, dzięki czemu wzrastał w atmosferze wytwornego humanistycznego dworu. W 1504 roku przeniósł się do Florencji, gdzie pod wpływem Leonarda i innych mistrzów wypracował styl pełen harmonii i powagi. Cztery lata później papież Juliusz

II wezwał go do Rzymu. Pierwszym zleceniem, jakie otrzymał, była dekoracja prywatnych apartamentów papieskich w Watykanie. Po śmierci Bramantego w 1514 roku Rafael przejął kierownictwo budowy bazyliki Świętego Piotra, a w 1515 roku objął urząd konserwatora rzymskich starożytności. W malarstwie przedstawiał światy idealne, uszlachetniał postaci i grupował je w układy zbliżone do regularnych figur geometrycznych. Stworzył język sztuki doskonałej. W wyobrażeniach Madonn, obrazach historycznych czy w rozwiązaniach portretowych wypracował kanon powtarzany przez stulecia. Uwieńczył prace pokoleń renesansowych malarzy poszukujących pięknej, naturalnej i zarazem wymownej formy dla ludzkich postaci, ukazanych w otoczeniu pełnym harmonii i piękna. Umarł przedwcześnie w 1520 roku, w wieku 37 lat. Jego projekty w Watykanie przejęli uczniowie, jeszcze przez kilka lat kończąc papieskie zamówienia na podstawie rysunków i projektów pozostawionych przez mistrza.

WIZERUNEK OKRUTNEGO PAPIEŻA

Papież wojownik to tylko jedno z określeń Juliusza II, równie często był zwany *papa terribile* (straszliwym papieżem) ze względu na apodyktyczny charakter i nieustępliwość. Silną osobowość, niecierpliwość, może nawet złość Rafael znakomicie, acz dyskretnie uchwycił na portrecie namalowanym na zamówienie papieża w 1511 roku.

W tym czasie, pomiędzy czerwcem 1511 a marcem 1512 roku, Juliusz II nosił brodę, była ona związana z wojennymi perypetiami Państwa Kościelnego. Papież zapuścił ją na znak protestu przeciwko obecności Francuzów we Włoszech, a zgolił dopiero po ich odparciu. I chociaż nosił brodę krótko, to jednak występuje ona na kilku portretach Rafaela, które powstały w tym czasie, i tak też został zapamiętany. Z białą brodą widnieje

na *Madonnie Sykstyńskiej* i na fresku *Msza Bolseńska* w jednej ze stanz watykańskich.

W 1511 roku papież miał 68 lat, cierpiał z powodu chorób, wciąż jednak charakteryzował się silną, terroryzującą otoczenie osobowością. Zmarł dwa lata później, w lutym 1513 roku, a namalowany przez Rafaela portret na czas ceremonii pogrzebowych wystawiono na ołtarzu kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie. Przez dziewięć dni mieszkańcy i przyjezdni pielgrzymowali, aby go zobaczyć i – jak relacjonuje Giorgio Vasari – każdy, kto stanął przed wizerunkiem zmarłego papieża, drżał tak jak przed żywym. Nie jest to jednak portret reprezentacyjny ani monumentalny. Papieski wizerunek Rafaela radykalnie różni się od wcześniejszych portretów władców. Juliusz II nie jest ukazany frontalnie, lecz lekko odwrócony od widzów, nie patrzy przed siebie, wzrok ma wbity w ziemię. Pozuje w rogu nieokreślonego pomieszczenia, na tle ścian pokrytych kotarami. Fotel, na którym siedzi, jest zwieńczony pozłacanymi żołędziami. To element herbu rodziny della Rovere (*rovere* to po włosku dąb). Strój papieża jest nieformalny. Ma na sobie *mozzettę* – sięgającą do łokci pelerynkę z czerwonego aksamitu, i czepek zwany *camauro*. I jedno, i drugie podbite gronostajowym futrem, jest to bowiem wersja zimowa stroju (letnia *mozzetta* i *camauro* były wykonywane tylko z jedwabiu). Późniejsi papieże zrezygnowali z zimowej pelerynki, wznowił ją dopiero Benedykt XVI, który podobnie jak Juliusz II zreformował elementy papieskiego ubioru. Pod czerwoną *mozzettą* papież ma na sobie plisowaną albę. Ważnym elementem stroju są również liczne pierścienie z kamieniami szlachetnymi. Kolory kamieni na prawej dłoni papieża nawiązują do cnót teologicznych: jasny, przezroczysty, prawie biały do wiary, zielony do nadziei, a czerwony do miłości. Dłoń z tymi pierścieniami zaciska białą *mappę*, jedwabną chusteczkę, która była częstym atrybutem władców na

oficjalnych portretach. Lewa dłoń papieża jest zaciśnięta na poręczy fotela, kurczowo podtrzymując garbiące się i pochylające ku przodowi ciało. Rafael mistrzowsko połączył oficjalne oblicze papieża z intymnym portretem schorowanego, ale nadal bardzo silnego człowieka.

PAPIESKIE APARTAMENTY

Juliusz II nie chciał zamieszkać tam, gdzie jego poprzednicy – w dekorowanych przez Pinturicchia apartamentach Borgiów. Nie chciał być kojarzony z otoczonym złą sławą Aleksandrem VI i wybrał na swoje reprezentacyjne pomieszczenia tzw. stanze w północnym skrzydle Pałacu Watykańskiego. Są to cztery amfiladowo położone komnaty: Stanza di Eliodoro (Sala Heliodora), Stanza dell''Incendio Borgo (Sala Pożaru Borgo), Stanza della Segnatura (Sala Trybunału Papieskiego) i największe pomieszczenie na końcu amfilady – Stanza di Costantino (Sala Konstantyna). Ich malarską dekorację Juliusz II powierzył Rafaelowi, którego najpewniej w tym celu wezwał z Florencji. Pomieszczenia te były już pokryte freskami, m.in. malowidłami autorstwa Piera della Francesca, zostały one jednak zniszczone, aby zrobić miejsce dla nowej, jednolitej dekoracji. Aby sprostać zamówieniu, Rafael po raz pierwszy w swojej karierze musiał zorganizować wielki warsztat, składający się z pomocników technicznych, ale też dodatkowych malarzy. Najzdolniejszy z nich, Giulio Romano, po przedwczesnej śmierci mistrza w 1520 roku ukończył dekorację apartamentów. Od 1513 roku nie żył także zleceniodawca fresków Juliusz II, ale jego następca Leon X nie przerwał prac, miał również pewien wpływ na modyfikację programu wnętrz.

BIBLIOTEKA CZTERY FILARY WIEDZY

Rafael zaczął dekorowanie apartamentów dla Juliusza II od Stanza della Segnatura. Malował ją od października 1508 do 1511 roku, w większości samodzielnie. Była to jego pierwsza realizacja w Watykanie, a zarazem popis stylu i umiejętności. Postaci pełne są naturalności, wdzięku i wzniosłości, tak jakby były odzwierciedleniem bytów idealnych. Ten styl – przedstawienie doskonałych przedmiotów i ludzi – mógł wiązać się z odrodzeniem filozofii Platona. Dekoracje czterech ścian Stanza della Segnatura są bowiem syntezą nauki chrześcijańskiej i platońskiej. W pomieszczeniu został rozwinięty bogaty program ideowy. Nie wiadomo jednak, kto był jego autorem. Być może, jak przekazał papieski kronikarz i historyk Paolo Giovio, układał go sam Juliusz II wraz ze swymi teologami i humanistami. Program jest niezmiernie spójny i bogaty, a Rafael dał mu doskonały wyraz artystyczny.

Stanza była przeznaczona na pomieszczenie papieskiego księgozbioru, księgi podzielono na cztery działy: teologię, filozofię, prawo i poezję. Tym czterem filarom ówczesnej wiedzy odpowiadały znajdujące się ponad szafami z księgozbiorem freski, które ilustrują wszystkie aspekty ludzkiego poznania, tak jak je wówczas postrzegano. Malowidło przedstawiające dysputę o Najświętszym Sakramencie to obraz prawdy objawionej, odpowiadający teologii. *Szkoła ateńska* – ugrupowanie filozofów oraz uczonych świata starożytnego i wybranych nowszych – to inny aspekt prawdy, prawda „naturalna” wyrażana przez filozofię. *Parnas* ukazuje świat poezji i sztuki – na fresku wokół Apollina są zgromadzeni poeci od Homera, przez Dantego, aż po przyjaciół samego Rafaela – Sannazzara i Tebaldea. *Parnas* stanowi alegorię piękna. Ostatnie przedstawienie to *Dekretalia*, scena nadawania praw, oznaczająca wartości moralne, dobro. Aby taka lektura dekoracji malarskiej nie pozostawiała wątpliwości, na

sklepieniu, odpowiednio nad każdym z fresków, znajdują się tonda z alegoriami teologii, filozofii, poezji i prawa.

Każda scena to skomplikowana, wielopostaciowa kompozycja, jednak odczytanie znaczenia całej sali jest proste i oczywiste – oto pod patronatem papieża znajdują schronienie wszystkie dziedziny nauki i sztuki. Dekoracja zawierała bowiem oficjalne poglądy na temat nauki i podkreślała rolę Watykanu jako ich patrona i propagatora.

ZAGADKI *SZKOŁY ATEŃSKIEJ*

Reprodukcja tego fresku znajduje się w niemal każdym podręczniku historii i w prawie każdej książce poświęconej sztuce. *Szkoła ateńska* to wzór harmonii i renesansowego ładu. Rafael namalował ją na jednej z dwóch dużych płycin w Stanza della Segnatura, naprzeciw *Dysputy o Najświętszym Sakramencie*.

W centrum obrazu, na szczycie schodów są przedstawieni dwaj greccy filozofowie uważani wówczas za największych – Platon i Arystoteles. Otaczają ich luźne, lecz starannie zakomponowane grupy innych filozofów antyku oraz wybrani myśliciele późniejszych czasów. Zgromadzeni są wewnątrz monumentalnej budowli, będącej echem wielkich dzieł architektury rzymskiej – bazyliki Maksencjusza, term Dioklecjana i Panteonu. Jest to jednak fantazja architektoniczna, wyobrażenie idealnej greckiej architektury, o której współcześni Rafaela niewiele wiedzieli.

Platon trzyma w ręku dialog zatytułowany *Timajos*. W tym dziele opisał swe poglądy na temat wiecznego, idealnego świata, którego ziemski odpowiednik jest jedynie miernym odzwierciedleniem. Natomiast Arystoteles jest ukazany z *Etyką*, później nazwaną nikomachejską, a zatem z wykładnią swych poglądów dotyczących postępowania człowieka. Podkreśleniem postaw obu filozofów zdają się również ich gesty. Platon

wskazuje ręką niebo, a Arystoteles – świat i ludzi przed sobą. Jednemu odpowiada posąg Apolla umieszczony w filarze budynku, drugiemu – Minerwa. Wokół nich są zgromadzeni filozofowie reprezentujący wszystkie szkoły czasów antycznych, m.in. stoicy, retorzy, cynicy. Są tam myśliciele Egiptu, Grecji i Rzymu: Zenon, Epikur, Heraklit, Demokryt, Pitagoras, Alcybiades, Diogenes, Ptolemeusz, Protogenes i wielu innych. Toczą dysputy, rozmyślają, przedstawiają swoją wiedzę, która ostatecznie, zgodnie z poglądami neoplatoników, znalazła spełnienie dopiero w chrześcijaństwie. Przedstawienie Rafaela zdaje się godzić nie tylko filozofie przeszłości z poglądami jego czasów, lecz także naukę Platona i Arystotelesa – jak piękne przedmioty mogą być odbiciem rzeczywistości ze świata idei, tak również dobre, godne czyny człowieka są jedyną drogą, na której ludzkość może naśladować Boga i osiągnąć szczęście.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

RAFAEL, *Szkoła ateńska*,

1508–1511, fresk w Stanza della Segnatura w Watykanie, 500 x 770 cm

Propagandowa z punktu widzenia papiestwa, a zarazem filozoficzna wymowa fresku nie wyklucza zabawy i intrygującej gry. Wielkim myślicielom Rafael nadał rysy swoich współczesnych: Euklides stał się Bramantem, Heraklit – Michałem Aniołem, Platon – Leonardem da Vinci, a sam Rafael przedstawił się jako wielki malarz starożytności – Apelles. *Szkoła ateńska* przypominała tym samym popularne w pałacowych dekoracjach z XV wieku cykle zwane *uomini famosi*, ukazujące słynnych ludzi. Jednak ani Rafael, ani nikt inny – i to zapewne celowo – nie pozostawił klucza do odczytania tożsamości postaci. Dworzanie i goście Juliusza II mogli zatem nie tylko doceniać głębokie przesłanie fresku, lecz

także bawić się w rozwiązywanie zagadki – którzy dawni filozofowie są w nim przedstawieni i czyje to w rzeczywistości portrety.

WYBRANA LITERATURA:

J. Dunkerton, A. Roy, *The altered background of Raphael's 'Portrait of Pope Julius II' in the National Gallery*, „The Burlington Magazine", 146 (1220), s. 757–759.

M. B. Hall (red.), *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge 2005.

R. Jones, N. Penny, *Raphael*, New Haven–London 1987.

L. Partridge, R. Starn, *Renaissance Likeness: Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley–Los Angeles–London 1980, s. 1, 96, 102–103.

PORTRET PORTRETU

Za najwybitniejsze dzieło malarskie wszech czasów Francis Bacon uznawał *Las Meninas* Diego Velázqueza, ale to nie temu obrazowi hiszpańskiego mistrza poświęcił kilka lat i liczne własne studia. Obsesją malarza stał się *Portret Innocentego X*. Bacon zaczął malować interpretacje papieskiego portretu w 1949 roku. W ciągu kilku następnych lat powstało ich bardzo wiele. Niektóre są zbliżone kompozycją do dzieła Velázqueza, niektóre ukazują tylko głowę lub popiersie papieża. Najbardziej znana wersja pochodzi z 1953 roku i należy do zbiorów Des Moines Art Center w Stanach Zjednoczonych. Papież siedzi na tronie, z rękami na poręczach, jednak nie patrzy zniecierpliwionym wzrokiem na widza jak u Velázqueza, lecz przeraźliwie krzyczy.

BACON I DAWNI MISTRZOWIE

– Zawsze uważałem, że to jeden z najlepszych obrazów na świecie. Był moją obsesją. Próbowałem bardzo nieudolnie go interpretować, dokonałem kilku zniekształconych zapisów. Żałuję tego, ponieważ myślę, że były to bardzo głupie próby.

– Żałujesz ich?

– Tak. Myślę, że jest to dzieło absolutne i nic więcej nie da się z nim zrobić.

To fragment rozmowy, jaką przeprowadził z Baconem David Sylvester. Jest ona opublikowana w książce *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*. Uwaga malarza jest przewrotna, w istocie bowiem dokonał z *Portretem Innocentego X* Velázqueza bardzo wiele. Malował,

używając współczesnych metod, a także ukazał postać papieża w sposób, na jaki siedemnastowieczny artysta nie mógłby sobie pozwolić, nawet gdyby wiedział i widział dużo.

Francis Bacon fascynował się obrazami dawnych mistrzów, nie tylko Velázqueza, lecz także Rembrandta, Ingresa, Grünewalda. Pokazali to autorzy wystawy w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu – *Francis Bacon i tradycja malarska* (2004). Czterdzieści obrazów Bacona zaprezentowano w towarzystwie tych, które wyraźnie inspirowały malarza. Były tam średniowieczne tryptyki, dzieła nowożytnych mistrzów i nowoczesnych artystów od van Gogha po Picassa. W swojej pracowni Bacon gromadził albumy o sztuce, pojedyncze reprodukcje obrazów, kartki pocztowe, plakaty, podręczniki do nauki rysunku. Panował tam wielki, nieujarzmiony bałagan. Fotografie wnętrza pracowni Bacona pokazują ściany zalepione papierami, stoły zasypane kartkami, fotografiami, książkami, gazetami leżącymi obok pędzli, tubek z farbami, słoików i wszelkich malarskich utensyliów. Bacon wielokrotnie powtarzał, że tylko w natłoku rzeczy dobrze mu się pracuje. Na jednym ze zdjęć wnętrza pracowni malarza widoczny jest *Portret Innocentego X* Velázqueza. Była to zachlapana czarno-biała reprodukcja, chyba kartka pocztowa.

Do lat sześćdziesiątych XX wieku Bacon znał obraz, który tak bardzo podziwiał, jedynie z czarno-białych reprodukcji. Nie wiedział nawet, jakiego koloru jest ubiór papieża. Malował pelerynę, używając ciemnego fioletu, tymczasem *mozzetta* papieża jest purpurowa. Dopiero wersja z 1965 roku ma właściwe kolory, malarz był już wówczas w Rzymie i w Galleria Doria Pamphij zobaczył oryginał, w tym czasie miał już także kolorowe reprodukcje malowidła.

Reprodukcje obrazów, które znajdowały się w pracowni Bacona, były poszarpane, pogięte, ponadrywane, pocięte, pospinane spinaczami. Malarz

często po nie sięgał. Ślady ich nieustannego używania – uszkodzenia samej fotografii – stawały się również elementem odtwarzanym przez Bacona, a także inspiracją do zniekształceń przestrzeni malarskiej albo samych postaci. W *Portrecie Innocentego X według Velázqueza* czerwone, oderwane od postaci plamy, leżące jakby na powierzchni obrazu, mają być może związek ze stanem reprodukcji, którą malarz dysponował – powierzchnią papieru zachlapaną farbą. Bacon malował nie tyle obraz Velázqueza, ile jego reprodukcję, którą miał w pracowni.

KLATKA Z MUŚLINU

Pewien bardzo tajemniczy obraz mógł stać za innym, intrygującym rozwiązaniem na obrazie Bacona. To *Portret Filippo Archinto* z końca lat pięćdziesiątych XVI wieku (Philadelphia Art Museum), mało znany obraz Tycjana, czasem przypisywany też Sebastiano del Piombo. Kardynał Archinto siedzi w podobnej pozycji jak Innocenty X, nic dziwnego – ten sposób przedstawiania papieży i wysokich dostojników kościelnych ustalił Rafael w *Portrecie Juliusza II*, ale połowa obrazu Tycjana jest przykryta kurtyną z muślinu. Tkanina jest przezroczysta, widać więc przez nią zamazaną, niewyraźną postać. To popis mistrzowskiego pędzla. Połowa postaci jest wyraźnie widoczna, połowa nieostra, ukazana poprzez filtr delikatnej materii. W niektórych miejscach jest ona pofałdowana, a fałdy rytmicznie zagęszczają tkaninę, co w efekcie tworzy równoległe pionowe pasy przebiegające przez postać siedzącą w głębi.

Podobny zabieg zastosował Bacon. Powierzchnia obrazu jest pokryta pionowymi pręgami. Tworzy tło i częściowo nachodzi na postać papieża, sprawia wrażenie, jakby pomiędzy widzem a postacią znajdowała się delikatna kurtyna. Tyle tylko, że u Bacona przesłona nie jest popisem

malarskiego iluzjonizmu – tworzą ją dynamiczne pociągnięcia pędzla z czarną farbą, która nierównomiernie osadziła się na chropowatym płótnie.

Obraz Velázqueza jest namalowany również z dużą malarską swobodą. Tło po prawej stronie to jedynie płótno z ciemnobrązowym gruntem, wzrok widza omiata jednak tę część obrazu i koncentruje się na jasnej plamie twarzy. W prawej części malowidła Velázqueza przeważa to, co w całym dziele Bacona – płótno z jego fakturą i kolor gruntu. Trudno rozstrzygnąć, czy Bacon dostrzegł ten element na czarno-białej reprodukcji, którą dysponował, czy zauważył u starego mistrza *non finito*, celowe nieukończenie prawej części malowidła. Zastosował jednak podobny efekt – wydobył postać, wykorzystując kolor płótna, które nie zostało całkowicie ukryte pod farbami. Dzięki temu papież Bacona zdaje się wyłaniającą z tła zjawą, migającym i rytmicznie zanikającym hologramem.

STOPKLATKA

Baconowskie wersje portretu Innocentego X ujawniają jeszcze jedną właściwość. Ich zestawienie (na wystawach bądź w reprodukcjach) pokazuje, że kolejne wersje różnią się pomiędzy sobą poruszeniem postaci, niewielkim przemieszczeniem, tak jakby były to następujące po sobie stopklatki.

Bacon był zafascynowany popularną wśród malarzy książką Eadwearda Muyebridge’a *The Human Figure in Motion* (1887). Są w niej fotograficzne ujęcia poszczególnych faz ruchu człowieka. Bacon miał tę książkę i korzystał z niej wielokrotnie. Dziesiątki studiów portretu Innocentego X zestawione obok siebie pokazują, że papież porusza się, przemieszcza, a ukazane są nie tylko fazy jego ruchu, lecz także krzyku.

MILCZĄCY I KRZYCZĄCY PAPIEŻ

Współcześni Innocentego X na widok wizerunku papieża namalowanego przez Velázqueza powiedzieli podobno: „troppo vero” (nazbyt prawdziwy). To zrazu dziwne, bo Innocenty X był brzydkim mężczyzną i pokazują to inne wizerunki papieża. Velázquez złagodził zatem jego rysy, ale silnie podkreślił charakter modela. Zatem słynne „troppo vero” nie dotyczy wyglądu, lecz raczej osobowości postaci. Papież w portrecie Velázqueza jest skupiony, ale zarazem zły i zniecierpliwiony.

Bacon dokonał wnikliwej reinterpretacji tego wizerunku. Tak zresztą określał swoje dzieła inspirowane obrazami dawnych mistrzów – reinterpretacje. Dotarł do tego, co w dziele Velázqueza było najistotniejsze. Zobaczył zdeterminowanego, być może pozbawionego złudzeń, cierpiącego człowieka. Papież Velázqueza siedzi mocno rozparty na tronie. Ma surowy wyraz twarzy, a usta zaciśnięte. Papież Bacona cierpi, ręce zaciska na poręczy fotela i krzyczy. Przerażający krzyk to częsty motyw w obrazach Bacona z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Wiele malowanych wówczas postaci, a wśród nich również znajomi i przyjaciele malarza, ma otwarte w krzyku usta z obnażonymi zębami. Za takim ujęciem ludzkiej twarzy stoi kolejna silna inspiracja, do której Bacon się przyznawał – kadr z filmu Siergieja Eisensteina *Pancernik Patiomkin* z 1925 roku. Film widział w Berlinie, a w londyńskiej pracowni miał kadr jednej z najsłynniejszych scen, przedstawiający zbliżenie twarzy krzyczącej kobiety.

BACON STWARZA VELÁZQUEZA

Bacon malował papieża ze swobodą, jaką może dysponować współczesny malarz. Nie pozowała mu głowa kościoła do oficjalnego wizerunku. I nikt mu za ten portret nie obiecywał zapłaty. Nie musiał zatem sprostać zasadom

stosowności i godności, jakie obowiązywały przez stulecia w przedstawianiu najwyższego dostojnika Kościoła katolickiego. Papież Bacona sprawia wrażenie, jakby siedział na krześle elektrycznym. Nie panuje, lecz jest uwięziony i przeraźliwie krzyczy. Postać jest otoczona pręgami i obręczami fotela, jakby była zamknięta w klatce. Widać w niej napięcie, naprężenie i cierpienie. „Papież to postać heroiczna” – mówił Bacon o Innocentym X, ale i o wszystkich innych *Papi*.

ŹRÓDŁA:

Wikimedia Commons (L)

Agencja BEW: AKG Images/copyright DACS 77 (P)

Bacon, podążając za dyskretnymi tropami pozostawionymi przez Velázqueza, powiedział o Innocentym X znacznie więcej, niż mógł to zrobić hiszpański malarz, przebywający w połowie XVII wieku z wizytą w Rzymie. Przewrotnie można powiedzieć, że nie byłoby dla współczesnego widza obrazu Velázqueza, gdyby nie dokonana przez Bacona jego wnikliwa i dramatyczna reinterpretacja.

WYBRANA LITERATURA:

H. Davis, *Francis Bacon. The Papal Portraits of 1953*, kat. wyst., Museum of Contemporary Art, San Diego, San Diego 2001.

M. Gale, Ch. Stephens (red.), *Francis Bacon*, kat. wyst., Tate Britain, Londyn, Museo National del Prado, Madryt, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, London 2004.

B. Steffen, M. Peppiatt, W. Seipel, *Francis Bacon and the Tradition of Art*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, Basel 2004.

D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.

V DOSTOJNICY Z NADZIEJĄ NA ZBAWIENIE

ŹRÓDŁO: Erich Lessing/AKG Images

JOHANNES VAN EYCK, *Madonna i kanclerz Nicolas Rolin*

ok. 1435, deska, 65 x 62,3 cm, Luwr, Paryż

W zamierzeniach Rolina obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem i samego kanclerza mógł pełnić podwójną funkcję – ukazywać go jako wybitnego mecenasa sztuki, równego książętom, a jednocześnie stanowić obraz epitafijny, przyczyniający się do zbawienia jego duszy. W dziele van Eycka jest to już wyobrażone.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

PIERO DELLA FRANCESCA,
Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych i donatora Federica da Montefeltro (tzw. Pala di Brera)

ok. 1472–1474, deska, 251 x 172 cm, Pinacoteca di Brera, Mediolan

Federico da Montefeltro modli się przed tronem Marii, protegują go święci i aniołowie. Madonna i jej orszak są ukazani we wnętrzu idealnej świątyni. Nie jest to jednak konkretny ziemski budynek, lecz świątynia rozumiana jako Eklezja, Kościół Boga. Ta scena nie dzieje się na ziemi, Federico obcuje już ze świętymi w idealnym Królestwie Bożym.

Wiara katolików dawnych stuleci w to, że do zbawienia mogą przyczynić się fundacje na rzecz Kościoła i modlitwy proszalne w intencji zmarłych, przyczyniła się do powstania wielu dzieł sztuki. Należały do nich m.in. dyptyki dewocyjne, obrazy epitafijne, retabula ołtarzowe, w których fundator – sam lub w towarzystwie rodziny – jest przedstawiony w modlitwie przed wybranymi przez siebie postaciami boskimi lub przed świętymi, których prosi o wsparcie przed dniem sądu ostatecznego. Takie dzieła powstawały zarówno na północy, jak i na południu Europy, czego przykładami są obrazy Johannesa van Eycka i Piera della Franceski z XV wieku.

Oba obrazy były eksponowane w miejscach sakralnych (kaplicy i mauzoleum), ufundowanych przez dostojników sportretowanych w dziełach. Ich rodziny, potomkowie, ale też każdy, kto znalazł się przed obrazem, mógł się modlić za dusze kanclerza i księcia. W wyniku tych modlitw skróceniu miały ulec dni spędzone przez ich dusze w czyśćcu.

W malowidle Johannesa van Eycka potężny kanclerz Nicolas Rolin klęczy przez Madonną z Dzieciątkiem, a na obrazie Piera della Franceski książę Urbino Federico da Montefeltro o wstawiennictwo prosi nie tylko Madonnę i Jezusa, lecz także licznych świętych. Obaj są wyobrażeni już w Królestwie Bożym, w którym przebywają w harmonii z Bogiem, jego matką i świętymi. Świadczy o tym m.in. wspaniała architektura – wytworny pałac i idealna świątynia, w obu obrazach wypełniona i dekorowana detalami o dodatkowych, symbolicznych znaczeniach. Obaj są wyobrażeni już w Królestwie Bożym, w którym przebywają w harmonii z Bogiem, jego matką i świętymi. Świadczy o tym m.in. wspaniała architektura – wytworny pałac i idealna świątynia, w obu obrazach wypełniona i dekorowana detalami o dodatkowych, symbolicznych znaczeniach.

Fundacje dostojników wynikały zapewne nie tylko z troski o zbawienie. Były też przejawem ich finansowej potęgi, pozycji społecznej, dobrego gustu i chęci upamiętnienia swego wyglądu dla potomnych.

Dzisiaj nikt się już zapewne nie modli za wieczne życie włoskiego kondotiera w muzeum w Mediolanie i za burgundzkiego dostojnika w Luwrze, ale dzięki ich przezorności w upamiętnieniu swej ziemskiej chwały wiemy, jak wyglądali, kim byli i jakie mieli ambicje.

ŹRÓDŁO: Erich Lessing/AKG Images

Na kapitelach kolumn są przedstawione sceny ze Starego Testamentu, które ilustrują błędy ludzkości: wygnanie Adama i Ewy z raju w wyniku grzechu pierworodnego, zabicie Kaina przez Abla, pijaństwo Noego. To jednocześnie aluzje do ziemskich grzechów. Znajdują się tuż ponad głową Rolina, jak korona nad głową Marii. Podkreślają grzeszną kondycję człowieka i zbawczą rolę istot boskich pozbawionych grzechu.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

Strusie jajo jest kluczowym, symbolicznym elementem obrazu Piera della Franceski, znajduje się tuż za Marią i Dzieciątkiem, wisi nad miejscem, w którym w świątyniach chrześcijańskich znajdował się ołtarz. Jest aluzją do niepokalanego poczęcia Marii, narodzin Chrystusa, ale też do Bożej łaski i miłosierdzia, czyli w ostateczności do zbawienia.

POBOŻNOŚĆ I PYCHA

W bogatym księstwie burgundzkim mieszczanie stanowili liczną rzeszę wysokich urzędników i dostojników Kościoła. Obok arystokracji stawali się ważnymi protektorami sztuki. Zamożni mieszczanie burgundzcy, którzy osiągali wysokie dworskie i kościelne stanowiska, zaczynali bowiem wieść życie na wzór książąt i królów.

Postacią znakomicie pokazującą ten typ kariery, a zarazem związki pomiędzy dworem burgundzkim a miastem, jest Nicolas Rolin (1376/1380–1462). Jego kariera była szybka i oszałamiająca. Był synem bogatego mieszczanina z Autun, studiował prawo, a od 1408 roku pełnił funkcję adwokata w paryskim parlamencie. Wkrótce jednak wstąpił na służbę księcia Jana bez Trwogi i był jego prawnym doradcą. Po śmierci Jana bez Trwogi kolejny książę burgundzki Filip Dobry ustanowił go kanclerzem. Przełożonym całego systemu jurysdykcji w państwie Nicolas Rolin był od 1422 roku aż do śmierci, a zatem przez 40 lat.

FUNDACJE KANCLERZA

Kanclerz Rolin zgromadził wielki majątek. Miał ponad 35 włości ziemskich w Burgundii, a także domy w Paryżu, Valenciennes i Dijon. Swoją rezydencję w rodzinnym Autun połączył z kościołem Notre-Dame-du-Châtel, w którym był ochrzczony i gdzie spoczywały szczątki jego ojca. Kościół z rezydencją łączyła zamknięta galeria. Z prywatnej loggi Rolin widział wnętrze kościoła i ufundowaną przez ojca kaplicę św. Sebastiana. Rozbudował ją w latach 1430–1432. To tam, chociaż nie jest jasne, czy była to pierwotna lokalizacja, do 1793 roku znajdowała się *Madonna kanclerza*

Nicolasa Rolina, namalowana przez najwybitniejszego malarza żyjącego w tamtych czasach – Johannesa van Eycka.

Drugą słynną fundacją kanclerza był szpital Hôtel-Dieu w Beaune. Do tego hospicjum Rolin zamówił monumentalny poliptyk sądu ostatecznego, wykonany przez Rogiera van der Weydena i jego warsztat. Utrzymywany przez Rolina szpital miał 20 łóżek, a poza tym słynął z rozdawania jałmużny. W akcie fundacyjnym kanclerz wyraźnie podkreślił, że wymienia dobra ziemskie, które zyskał dzięki opiece boskiej, na „dobra niebiańskie i zbawienne". A zatem duma z finansowych osiągnięć i ostentacja mieszała się z pobożnością i pragnieniem zbawienia.

Obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem i samego kanclerza w zamierzeniach Rolina mógł pełnić podwójną funkcję – ukazywać go jako wybitnego, równego książętom mecenasa sztuki (wszak van Eyck był nadwornym malarzem księcia Burgundii), a jednocześnie stanowić obraz epitafijny i przyczynić się do zbawienia jego duszy. A zatem fundacja obrazu nie była jedynie aktem pobożności.

DESKA JAK MARMUR

Nie jest do końca pewne, czy *Madonna kanclerza Nicolasa Rolina* od początku znajdowała się w kaplicy św. Sebastiana w kościele Notre-Dame-du-Châtel w Autun. Obraz ma bowiem dekorację na odwrocie deski, na której został namalowany. Dekoracja to iluzjonistyczna polichromia naśladująca marmur. Pokrywanie rewersów obrazów marmoryzacją lub innym wzorem naśladującym naturalny kamień było często stosowane w przypadku dzieł przenośnych, ustawianych w prywatnych kaplicach i innych miejscach w obrębie rezydencji lub podczas podróży. Tylna strona obrazu była wówczas widoczna i stanowiła element eleganckiego wykończenia dzieła. Marmoryzacje mogły mieć jednak również funkcje

ochronne, zabezpieczały deskę przed wilgocią i innymi czynnikami wpływającymi na degradację malowidła. Dekoracja rewersu nie przesądza zatem, czy obraz znajdował się najpierw w prywatnych apartamentach kanclerza, czy od razu w kaplicy św. Sebastiana. Jedna z towarzyszących mu legend mówi jednak o tym, że malowidło zostało podarowane kościołowi w Autun po śmierci Rolina przez jego trzecią żonę Guigone de Salins. Nie można wykluczyć, że za życia kanclerza obraz znajdował się w jego rezydencji lub w prywatnej loży łączącej ją z kościołem. Niewielkich rozmiarów malowidło mogło być chlubą prywatnej kolekcji kanclerza. Wszak dzieła Johannesa van Eycka mieli w swych zbiorach i niezmiernie je sobie cenili europejscy władcy i dostojnicy.

UKRYTY SYMBOLIZM

Madonna trzymająca na kolanach Dzieciątko oraz kanclerz Rolin znajdują się naprzeciw siebie w pałacowej komnacie. To rzadki w tym czasie przypadek, że fundator dzieła i adorowany przez niego święty są przedstawieni w tej samej przestrzeni, a nie na odrębnych kwaterach. Ponadto Rolina nie poleca Marii żaden święty patron. Kanclerz przebywa sam na sam z Madonną i Dzieciątkiem i jest namalowany w takiej samej skali jak matka Jezusa. Realizm ich przedstawienia jest jednak pozorny. Gdybyśmy wyobrazili sobie, że postaci na obrazie stoją, to okazałoby się, że przebiłyby głowami sklepienie komnaty. Są olbrzymie, przerastają skalą znajdujące się we wnętrzu przedmioty, a nawet elementy architektoniczne. Nie jest to jednak błąd wynikający z braku umiejętności malarza i niedostatecznej wiedzy o proporcjach i perspektywie. To całkowicie świadomy zabieg, zastosowany przez mistrza w wielu innych dziełach, zarówno religijnych, jak i świeckich. W *Madonnie w kościele* (Gemäldegalerie, Berlin) postać Marii jest tak wysoka, że jej korona

zrównuje się z emporami znajdującymi się ponad nawami bocznymi świątyni. Z kolei sportretowani w swoim domu małżonkowie Arnolfini (National Gallery, Londyn, patrz: *Portret pełen tajemnic*) są tak wysocy, że zdają się dotykać głowami żyrandola. W ten sposób van Eyck podkreślił ich rolę i pozycję społeczną.

Efekt przeskalowania postaci w malarstwie Johannesa van Eycka jest świadomy. A zatem realizm artysty nie jest prostym odzwierciedleniem rzeczywistości. Dzieła mistrza składają się z niezliczonych, precyzyjnie oddanych szczegółów, jednak z wiernie odtworzonych detali znanych z codziennego życia wyłania się nowa rzeczywistość. Szczególna jakość tego symbolizmu wynika z faktu, że nie jest on wyrażony za pomocą konwencjonalnych znaków, lecz poprzez osoby i przedmioty dobrze znane. Na tarasie na obrazie van Eycka rosną na równych grządkach lilie, irysy, peonie i róże – piękne kwiaty, a zarazem symbole cnót Marii. Również pejzaż otwierający się poprzez trójdzielną loggię na piękny rajski ogród ma charakter całkowicie naturalny, a przecież nie jest to widok konkretnego miejsca, lecz wizja Królestwa Niebieskiego, nawet jeśli jednocześnie stanowi aluzję do rodzinnego miasta kanclerza Autun, i należących do niego rozległych winnic położonych w rejonie Mersault, Auxey, Tolnay, Beaune i Pommard.

KANCLERZ W KRÓLESTWIE NIEBIESKIM

W popularnych opisach obrazu często pojawia się teza, że *Madonna kanclerza Nicolasa Rolina* to dzieło obnażające pychę, ostentacja bogactwa i przepychu, a zarazem wysokiej pozycji społecznej fundatora. Zazwyczaj pada też wiele niepochlebnych słów o charakterze i postępowaniu kanclerza, który miał być człowiekiem nadmiernie ambitnym, pazernym i chciwym, co więcej, hipokrytą o wątpliwej wierze. Taki obraz Rolina jawi

się na podstawie zachowanych źródeł. Nie można jednak zapominać, że niepochlebne słowa o kanclerzu zachowały się głównie w pismach jego przeciwników politycznych, a zatem osób mu wrogich. Może jest to zatem zafałszowany albo niepełny obraz tej postaci, niestroniącej od dobroczynności i pobożności. Czyżby dobre uczynki kanclerza miały jedynie równoważyć wady jego charakteru? Tej zagadki zapewne nie uda się już rozwikłać. Natomiast z pewnością można podważyć mit głoszący, że *Madonna kanclerza Nicolasa Rolina* to jedynie wyraz pychy burgundzkiego dostojnika.

Zamawiając obraz, Rolin pragnął bowiem nie tylko powiększyć swą kolekcję o dzieło wybitnego mistrza i dorównać tą fundacją książętom burgundzkim. Myślał również o własnym zbawieniu, z nadzieją na życie wieczne. Być może zakładał nawet, że modlitwy składane w jego intencji przed obrazem skrócą jego duszy dni spędzone w czyśćcu.

ŹRÓDŁO: Erich Lessing/AKG Images

Czy mężczyzna z czerwonym *chaperonie* to Johannes van Eyck, któremu towarzyszy asystent? To jedna z niewyjaśnionych legend związanych z obrazem. Daleki pejzaż jest zapewne wizją Królestwa Bożego, nawet jeśli zgodnie z życzeniem kanclerza malarz uczynił w nim aluzję do Autun i ziemskich posiadłości dostojnika, w tym licznych winnic.

Kanclerz Rolin jest ubrany z niezwykłą ostentacją w bogaty brokatowy płaszcz podbity futrem. Mógł mieć taki ubiór, bowiem krój i wzór na płaszczu są zgodne z modą panującą w Burgundii w latach trzydziestych XV wieku. Kanclerz klęczy i modli się z łokciami opartymi na pokrytym aksamitem pulpicie, na którym leży rozłożona księga. Kto wie, może to jeden ze skarbów pochodzących z jego biblioteki – ufundowany przez niego kosztowny modlitewnik. Także trzymana przez anioła korona nad głową Madonny mogłaby być tą, którą kanclerz ufundował dla zwieńczenia posągu Marii w kościele w Autun. W drodze ku zbawieniu liczy się wszak każda zasługa. Na obrazie van Eycka pobożność i szczodrobliwość kanclerza zostały już nagrodzone. Siedzący na kolanach Marii Chrystus unosi rękę i błogosławi dostojnika pogrążonego w modlitwie. W wizji

ukazanej przez Johannesa van Eycka kanclerz Nicolas Rolin przebywa już w Królestwie Niebieskim.

NEGOCJACJE Z BOGIEM

W XV wieku powszechnie wierzono, że dobre uczynki, pobożność i modlitwa zapewnią powodzenie w życiu wiecznym. Panowało przekonanie, że im więcej ufunduje się kościołów, kaplic, dzieł sztuki do wnętrz sakralnych, a nawet świec zapalanych do mszy, tym łatwiej o zbawienie. Stąd tak wielka w owym czasie liczba donacji i aktów pobożności. Rolin łożył duże sumy na kościół w Autun, w którym odprawiano msze w intencji zbawienia jego duszy. Malowidło Johannesa van Eycka również miało stanowić przedmiot nabożeństw proszalnych, upamiętniać Nicolasa Rolina, ale zarazem być obiektem modlitw za jego duszę.

Z kaplicy św. Sebastiana w kościele Notre-Dame-du-Châtel obraz został usunięty po zniszczeniu budynku w 1793 roku. Przeniesiono go do katedry w Autun, a później do paryskiego Luwru. Podczas tych perygrynacji zniknęła oryginalna rama, na której najprawdopodobniej widniała sygnatura artysty i data powstania dzieła. W muzealnym wnętrzu dzieło van Eycka utraciło swój pierwotny religijny kontekst. Z obrazu epitafijnego stało się podziwianym dziełem sztuki, popisem maestrii niderlandzkiego malarza. I nikt już nie modli się przy obrazie za duszę kanclerza.

WYBRANA LITERATURA:

T. H. Borchert (red.), *The Age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430–1530*, kat. wyst., Groeningemuseum, Brugia, Ghent–Amsterdam 2002.

L. Campbell, S. Foister, A. Roy (red.), *Early Northern European Painting*, „National Gallery Technical Bulletin”, 18, 1997.

B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen (red.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Amsterdam 2005.

A. Ziemba, *Sztuka Burgundi i Niderlandów 1380–1500*; t. I – *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008; t. II – *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011; t. III – *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015.

A. Ziemba, *Niderlandzka sztuka osobistej pobożności: sprawczość przedmiotów wielozmysłowej dewocji / The Art of Private Devotion in the Netherlands: The Cousativness of Objects of Multisensory Devotion*, w: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530 / To Live with Christ and Mary: Art and Private Devotion in the Netherlands 1450–1530*, red. nauk. Marcin Kaleciński, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 41–57.

KONDOTIER W KRÓLESTWIE BOŻYM

Federico III da Montefeltro modli się przed tronem Marii, polecają go jej święci i aniołowie. Oddał się pod opiekę wielu patronów: Jana Chrzciciela, Bernarda ze Sieny, Hieronima, Franciszka, Piotra Męczennika i Andrzeja. Towarzyszą im zjawiskowo piękne anioły, ubrane w kolorowe, wyrafinowane szaty ozdobione klejnotami. Madonna i jej orszak są ukazani we wnętrzu idealnej świątyni. Nie jest to jednak konkretny ziemski budynek, lecz świątynia rozumiana jako Eklezja, Kościół Boga. To zapewne świątynia na planie centralnym, o dwóch równych, krzyżujących się nawach. Tron Madonny znajduje się pośrodku, w miejscu przecięcia naw, pod kopułą budynku niewidoczną na obrazie. Prezbiterium w głębi zamyka półkolista absyda. Jej koncha ma kształt muszli, na długim sznurze zwisa z niej wielkie strusie jajo. Scena ta nie dzieje się na ziemi, Federico obcuje ze świętymi w idealnym Królestwie Bożym.

KONDOTIER I KSIĄŻĘ

Federico da Montefeltro był jednym z najbardziej znanych w XV stuleciu włoskich kondotierów, dowódcą najemnych oddziałów wojskowych oddających się na usługi miast, książąt i papieży. Federico służył Sforzom w Mediolanie, we Florencji, królowi Neapolu i papieżom: Piusowi II, Pawłowi II i Sykstusowi IV. Za swe usługi dla papiestwa został *ganfaloniere*, chorążym Świętego Kościoła Rzymskiego, co było najwyższym tytułem świeckim nadawanym przez Watykan. Na czele swych wojsk odbył szereg zwycięskich *condott*, a w czasach pokoju nie stronił od

turniejów. W jednym z nich stracił prawe oko, co przyczyniło się do chwilowej przerwy w wojskowej karierze. Aby ją kontynuować, Federico przeszedł operację usunięcia nasady nosa, dzięki czemu jednym sprawnym okiem mógł obejmować podczas walki szersze pole widzenia. Już jako jednooki dowódca stanął na czele oddziałów Alfonsa I, króla Neapolu. Od czasu utraty oka (ok. 1450 roku) pozwalał się portretować jedynie z lewego profilu. W takim ujęciu przedstawił go Piero della Francesca u stóp Madonny, ale też na słynnym dyptyku z florenckich Uffizi, w którym książę jest sportretowany wraz z drugą żoną Battistą Sforzą. Tylko lewy profil władcy ukazał również Justus z Gandawy w portrecie Federica z synem Guidobaldem (obecnie w Galleria Nazionale delle Marche w Urbino).

Federico był zręcznym, utalentowanym wojownikiem i strategiem, zasłynął także jako znawca sztuki i jej wybitny protektor. Wytrawnym i hojnym mecenasem stał się dzięki zyskom z wojennych podbojów i honorariów. Na jego dworze przebywało wielu wybitnych uczonych i artystów. Władca (od 1444), a następnie książę Urbino (od 1474) miał znakomitą bibliotekę, porównywalną w tym czasie jedynie z watykańską, zebrał świetną kolekcję dzieł sztuki, zamówił dwa wyrafinowane *studiola*, bogato zdobione prywatne gabinety, zarówno w Urbino, jak i w posiadłości wiejskiej w Gubbio (intarsjowane *studiolo* z Gubbio zostało sprzedane i rozmontowane w 1879 roku, a od 1939 roku znajduje się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku).

Na dworze Federica pracowali wybitni architekci: Maso di Bartolomeo, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini. Zatrudniał malarzy, nie tylko Piera della Franceskę, lecz także Paola Uccella i artystę z Niderlandów Justusa z Gandawy, który znacznie przyczynił się do rozwoju we Włoszech techniki olejnej. Nadwornym malarzem Federica był Giovanni Santi, ojciec Rafaela. Protegowanym księcia był również wybitny

matematyk Luca Pacioli, przedstawiony przez Piera pod postacią św. Andrzeja (postać pośrodku w grupie po prawej stronie Madonny). Piero della Francesca przyjaźnił się z Paciolim i sam interesował się matematyką, geometrią i zagadnieniami proporcji. Był autorem traktatu o ludzkich proporcjach i perspektywie malarskiej. Fascynacja tymi zagadnieniami znalazła odzwierciedlenie w monumentalnym dziele dla Federica da Montefeltro. Postaci usytuowane są w harmonijnej architekturze, wzorowanej na budynkach wznoszonych przez Leona Battistę Albertiego i na rozwijanych na dworze w Urbino koncepcjach miast i budynków idealnych.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Klejnoty aniołów na obrazie Piera, a także sposób namalowania wzorzystego dywanu i refleksów na zbroi Federica da Montefeltro wzięły się niewątpliwie z inspiracji włoskiego malarza malowidłami z Niderlandów. Dzieła z północy zachwycały w Italii mistrzostwem w naśladowaniu materii, faktur i efektów światła, a ich wykonanie było możliwe dzięki technice olejnej, znakomicie opanowanej już przez van Eycka, a nowatorskiej na południu Europy w czasach Piera della Franceski.

SACRA CONVERSAZIONE

Obraz znajdował się początkowo w kościele San Donato degli Osservanti w Urbino, jednak po śmierci Federica w 1482 roku przeniesiono go do kaplicy w kościele San Bernardino, zbudowanym jako mauzoleum rodziny Montefeltro.

Federico jest przedstawiony w zbroi kondotiera, jednak jeszcze bez Orderu Podwiązki, który Edward IV nadał mu w 1474 roku, co stanowi *terminus ante quem* wykonania dzieła. Obraz nie daje się jednak precyzyjnie datować. Wielu badaczy uważa, że powstał w 1472 roku dla uczczenia narodzin syna Federica, Guidobalda. Być może został zamówiony tuż po śmierci Battisty Sforzy, drugiej żony księcia, która zmarła trzy miesiące po narodzinach syna. Obrazowi towarzyszy legenda, że rysów Dzieciątku użyczył nowo narodzony Guidobaldo, Madonnie zaś Battista Sforza. Inna hipoteza zakłada, że powstał dla uczczenia pełnych sukcesów podbojów Federica, który zdobył w tym czasie szereg zamków w rejonie Maremmy.

SACRA CONVERSAZIONE

Typ obrazu, w którym Madonna z Dzieciątkiem jest ukazana wraz z otaczającymi ją świętymi, określa się w historii sztuki włoskim terminem *sacra conversazione*, co dosłownie oznacza rozmowę świętych, w istocie jednak odnosi się do dogmatu o świętych obcowaniu i komunii wszystkich zbawionych. To z tego powodu *sacra conversazioni* były tak często przedstawiane w obrazach epitafijnych.

Przyczyną powstania obrazu mogło być konkretne wydarzenie – narodziny syna, śmierć żony, udana konkwista, jednak sens powstania dzieła wykracza daleko poza sprawy ziemskie. Federico jest przedstawiony

w obliczu polecających go świętych, pogrążony w wieczystej adoracji Marii i Dzieciątka. Ważniejszy zdaje się kontekst epitafijny, a nie wotywny, dziękczynny. Nawet jeśli Federico dziękuje Madonnie za syna (oczekiwany męski potomek był siódmym dzieckiem Battisty i Federica, zrodzonym po sześciu córkach) i za powodzenie w konkwistach, to przede wszystkim ubiega się o protekcję świętych, a zarazem prosi wiernych o modlitwy, mające skrócić mu pobyt w czyśćcu i przyspieszyć przejście do Królestwa Bożego.

KORAL, MUSZLA I STRUSIE JAJO

Dłonie Marii są złożone do modlitwy. Dzieciątko leży bezpiecznie na jej kolanach, śpi. Jednak pozycja jego ciała przypomina przedstawienia dorosłego martwego Chrystusa, spoczywającego na kolanach Marii w scenach *pietá*. To rzadkie, ale spotykane w sztuce średniowiecznej i renesansowej przedstawienie jest zwane *pietá corpusculum*. Poza dziecka zapowiada męczeńską śmierć dorosłego Chrystusa. Innym elementem wskazującym na obrazie przyszłe losy Zbawiciela jest czerwony, krwisty koral zawieszony na jego szyi. To symbol przyszłej męki i śmierci.

Z muszli wypełniającej konchę absydy zwisa na sznurze strusie jajo. Jest ono tutaj „dzieckiem” muszli – perłą, a zarazem aluzją do niepokalanego poczęcia Marii. Strusie jajo odnosi się do koncepcji poczęcia bez grzechu. Jednak przedstawienie to niesie jeszcze kilka innych znaczeń. Nawiązuje zarówno do niepokalanego poczęcia Marii, jak i do narodzin Chrystusa, którego pojawienie się na ziemi stało się drogą do zbawienia ludzkości. Znaczenie strusiego jaja wywodzi się z wielu źródeł i tworzy sieć przeplatających się symboli i odniesień. Jednym ze źródeł jest legenda o zwyczajach strusia.

MORALIZOWANA HISTORIA STRUSIA

Strusie jaja lub ich naśladownictwa oprawiane w metalowe obręcze podwieszano w absydach chrześcijańskich świątyń tuż nad ołtarzami. Ich przedstawienia znajdujemy nie tylko na obrazie Piera, lecz także w innych średniowiecznych i renesansowych malowidłach. W *Biblii płockiej* zachował się opis cudu z XII wieku, jakim było uratowanie spadającego strusiego jaja wraz z ukrytymi w nim relikwiami w katedrze w Płocku, co ochroniło je przed zniszczeniem. Znaczenie strusich jaj umieszczanych w chrześcijańskich świątyniach jest złożone. Mogą być odniesieniem do niepokalanego poczęcia Marii, narodzin Chrystusa i zbawienia, ale też do Bożej łaski i miłosierdzia. To ostatnie znaczenie sięga greckiego tekstu z II wieku – był to aleksandryjski *Physiologus* (*Bestiariusz*), którego najstarszy łaciński przekład pochodzi z początku V wieku. Grecki tekst stał się podstawą wielu późniejszych dzieł, baśniowych opowieści o zwyczajach zwierząt, które stawały się jednocześnie aluzjami do dogmatów wiary i moralności chrześcijańskiej. Jednym z popularniejszych *Bestiariuszy* był tekst Guglielma Durantego z XIII wieku. Durante na podstawie greckiego pierwowzoru opisał postępowanie strusi – samice zostawiały jaja w gorącym piasku i oddalały się od gniazda. Po jakimś czasie wracały jednak i wysiadywały je. W chrześcijańskiej edycji ta historia została przemieniona w moralizującą przypowieść – strusia przyrównano do człowieka, który porzuca Boga i odchodzi od niego, jednak gdy powraca skruszony, doznaje Boskiej łaski i miłosierdzia. Opis z *Bestiariusza* stał się przypowieścią o relacji człowieka z Bogiem. Jednak strusie jaja, egzotyczne i piękne, poprzez swoje idealne kształty mogły być również odniesieniem do samego Boga. Zawieszone nad ołtarzem, często na jednym sznurze wraz z oświetlającymi je lampami, przyciągały wzrok wiernych i przypominały o Boskiej obecności w świątyni.

Z URBINO DO MEDIOLANU

Obraz Piera, namalowany na początku lat siedemdziesiątych XV wieku dla księcia da Montefeltro, został usunięty z kościoła w Urbino podczas kampanii Napoleona we Włoszech i jak większość dzieł z terenu Lombardii zdjętych wówczas ze świątyń znajduje się w Pinacoteca di Brera w Mediolanie. Ma tam specjalne miejsce, dzieli salę jedynie ze słynnym obrazem Rafaela *Zaślubiny Marii* (*Sposalizio*) z 1504 roku. W obu dziełach postaci świętych są ukazane na tle harmonijnej architektury, w świecie zbudowanym według zasad matematyki i geometrii, które mają odzwierciedlać boski ład stworzenia. Federico da Montefeltro, śmiały kondotier i wspaniałomyślny książę, zlecił swemu malarzowi, aby ukazał go wewnątrz idealnego świata, w cichej rozmowie ze świętymi.

WYBRANA LITERATURA:

R. Lightbown, *Piero della Francesca,* New York 1992.

A.M. Maetzke, *Piero della Francesca*, Silvana Editorale 2013 [wersja angielska].

P. Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400–1500*, New Haven–London 2004.

P. dal Poggetto (red.), *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, kat. wyst., Palazzo Ducale, Urbino, Venezia 1992.

VI DYPTYKI. DEWOCJA I ADORACJA

ŹRÓDŁO: Peter Baritt/Alamy Limited

HANS MEMLING, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*

1487, deska, 52 x 41,5 cm (każde skrzydło), Memling Museum, Brugia

Młodzieńca, który klęczy przed Madonną, czeka wielka kariera. Jego rodzina od pokoleń piastowała najwyższe urzędy w Brugii, a on będzie burmistrzem. Dyptyk z portretem Maartena van Nieuwenhove to dzieło wyjątkowe wśród dziesiątek podobnych, które powstawały w XV wieku w Niderlandach. Pełne ostentacji i mistrzowsko wykonane.

ŹRÓDŁO: Agancja Indigo Images: SuperStock/copyright Artists Rights Society New York

ANDY WARHOL, *Dyptyk Marilyn*

1962, farby akrylowe na płótnie, 205 x 145 cm, Tate Modern, Londyn

Marilyn Monroe zmarła w wyniku przedawkowania tabletek nasennych 5 sierpnia 1962 roku. Jeszcze w tym samym miesiącu Andy Warhol zaczął wykonywać pierwsze sitodruki z jej twarzą. Do końca roku w Fabryce Warhola powstało kilkadziesiąt wersji *Marilyns*, w tym najsłynniejsze dzieło wykorzystujące jej zwielokrotniony wizerunek – *Dyptyk Marilyn*.

Dzieła Memlinga i Warhola łączy nie tylko to, że mają formę dyptyku. W pierwszym przypadku zamierzoną, w drugim być może stworzoną przypadkowo. Oba, w sposób mniej lub bardziej ukryty, odnoszą się do śmierci.

Perspektywa kresu ludzkiego życia to jeden z powodów, dla których zlecano malowanie dyptyków dewocyjnych. Zamawiający, jeszcze za życia, życzył sobie być przedstawiony w modlitewnej pozie u boku Madonny lub innego świętego, najczęściej swego patrona. Było to wyobrażenie, a zarazem głębokie życzenie szczęśliwego obcowania z istotami boskimi w wyniku zbawienia. Maarten van Nieuwenhove z dyptyku Hansa Memlinga to młody, bogaty patrycjusz u progu ziemskiej kariery. Za pomocą przedstawionych w dyptyku rodzinnych herbów i bogatego stroju demonstruje swój prestiż, a dzięki modlitwie – pobożność i wiarę w dalsze życie po sądzie ostatecznym.

Przyczyną powstania dzieła Warhola również była śmierć, chociaż Marilyn Monroe nie zamówiła swego dyptyku i nie miał on pełnić funkcji dewocyjnych, w każdym razie nie w sensie religijnym. Obie części dzieła wypełniają jedynie wyobrażenia, powstałe w wyniku przekształcenia reklamowej fotografii z filmu *Niagara* z czasów największej świetności gwiazdy. O formie dyptyku decyduje podział wizerunków Marilyn na dwie części. Na jednym płótnie jej twarz jest krzykliwie kolorowa, jak produkty reklamowe z lat sześćdziesiątych XX wieku, na drugim – czarno-biała, rozmazana i zanikająca. Czyżby Warhol zestawił Marilyn Monroe, nieśmiertelną ikonę popkultury, ze śmiertelną, zagubioną w życiu kobietą? Ta kolorowa długo jeszcze nie zniknie z masowej wyobraźni, podczas gdy czarno-biała, której miałaby odpowiadać Marilyn jako kobieta, jest zamazana i właściwie nieistotna wobec hollywoodzkiego wizerunku.

Oba dyptyki – i ten XV-wieczny, i ten z połowy XX wieku – łączą śmiertelność z nieśmiertelnością, tyle tylko, że miejsce Madonny we współczesnym dziele zajmuje piękna gwiazda mass mediów. W dawnych warsztatach artystycznych dla najczęściej powielanych wizerunków istniały szablony, co przyspieszało wytwarzanie popularnych produktów. W dyptykach dewocyjnych postacią kopiowaną wedle istniejącego wzorca była Madonna, podczas gdy wizerunki zamawiających były ich portretami. Warhol również wytwarzał szablony postaci powszechnej adoracji, masowo produkując wizerunki XX-wiecznych celebrytów. Gwiazdy popkultury stały się świętymi naszych czasów, a ich twarze są wszędzie. Madonna zastąpiła Madonnę.

MADONNA I ŚMIERTELNIK

W pierwszej połowie XV wieku niderlandzcy patrycjusze, bankierzy i kupcy zaczęli zamawiać dzieła o niespotykanej wcześniej formie – dyptyki dewocyjne. Składały się one z dwóch połączonych ze sobą zawiasami malowanych skrzydeł, które można było zamknąć jak książkę. Po rozłożeniu pojawiały się główne sceny – na jednym skrzydle znajdowała się zazwyczaj scena religijna, a na drugim – portret osoby, która dzieło zamawiała, lub tej, którą dyptyk miał upamiętniać. Często dekorowano także zewnętrzne strony, umieszczano tam herby przedstawionych postaci, a czasem tylko polichromię naśladującą marmur, porfir lub inny kamień dekoracyjny. Dyptyki mogły wisieć na ścianie, były też rozstawiane na pulpitach modlitewnych i innych meblach. Niewielki format pozwalał na zabieranie ich ze sobą w podróż w wytwornych aksamitnych futerałach lub drewnianych skrzyneczkach i wyjmowanie do modlitwy. Ta forma była niezmiernie popularna w Niderlandach od lat trzydziestych XV wieku aż po początek XVI wieku. Wytwarzaniem dyptyków zajmowali się najwięksi malarze niderlandzcy – Johannes van Eyck, Rogier van der Weyden i Hans Memling.

Dewocyjne dyptyki z portretami zleceniodawców powstawały w ogromnych ilościach. Tylko część z nich zachowała się do dzisiaj w oryginalnej formie – w całości. W przeszłości kwatery były bowiem często rozdzielane, sprzedawane i prezentowane oddzielnie. Sceny religijne i portrety odseparowane od siebie funkcjonują obecnie jako samodzielne dzieła i są rozproszone w różnych muzeach i kolekcjach na świecie. Znakomitym wyjątkiem jest dyptyk ufundowany przez Maartena van Nieuwenhove, namalowany przez Hansa Memlinga w 1487 roku (data

wykonania dzieła jest umieszczona na ramie pod postacią Madonny) – ma on nawet oryginalne obramienia i zawiasy.

KOMNATA W LUSTRZE

Niezwykłość *Dyptyku Maartena van Nieeuwenhove* nie leży jednak wyłącznie w tym, że jest on znakomicie zachowany. Jest wyjątkowy również pod względem artystycznym. Chociaż dyptyki malowano od lat trzydziestych XV stulecia, to dopiero Memling połączył w jedną przestrzeń sceny przedstawiane na obu skrzydłach. Wcześniej te kompozycje nie wiązały się ze sobą lub też miały neutralne, najczęściej czarne tła. Niejednokrotnie bywało również tak, że skrzydło ze sceną religijną (najczęściej przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem) malowano wcześniej na podstawie funkcjonującego w warsztacie popularnego wzorca, a portret domalowywano dopiero na zamówienie określonego klienta. Zestawienie obu części było możliwe, bo utrzymywano standardowe formaty deseczek.

Portretowi zamawiającego dyptyk mogli towarzyszyć różni patroni, najczęściej jednak wybierano Madonnę z Dzieciątkiem. Marię postrzegano jako najlepszą wspomożycielkę i wstawienniczkę u Boga Ojca. Poświęcono jej wiele modlitw, które można było składać m.in. przed malowanymi dyptykami. Obecność małego Chrystusa przypominała natomiast o jego ofierze i dawała nadzieję na zbawienie. W dziele Memlinga Madonna podaje Dzieciątku jabłko. Jest ono aluzją do rajskiego owocu, który Ewa ofiarowała Adamowi. Maria jest tu zatem przedstawiona jako nowa Ewa, a Chrystus jako nowy Adam, oboje pełnią ważną funkcję w planie zbawienia ludzkości.

Z technicznych powodów obie części *Dyptyku Maartena van Nieuwenhove* są od siebie oddzielone ramami. Pomiędzy nimi umieszczono zawiasy umożliwiające rozwieranie i zamykanie skrzydeł. Memling

połączył jednak przestrzeń rozdzieloną profilami ramy iluzją wspólnej komnaty – młody brugijski patrycjusz klęczy przy stole, za którym zasiadła Maria z Dzieciątkiem. Stół jest pokryty wzorzystym dywanem rozłożonym zarówno w panelu z portretem, jak i w tym z Marią i Chrystusem. Co więcej, modlitewnik Maartena leży na rąbku płaszcza Marii. Jednak tę wyimaginowaną współobecność świętych i zabiegającego o ich wsparcie wiernego najsilniej podkreśla odbicie postaci w wypukłym lustrze, zawieszonym na ścianie za plecami Marii.

ŹRÓDŁA:

Peter Baritt/Alamy Limited (L)

Wikimedia Commons (P)

Umieszczenie zwierciadła w głębi obrazu, wprowadzone w *Małżeństwie Arnolfinich* van Eycka, okazało się niezwykle ciekawym rozwiązaniem malarskim – w dwuwymiarowym odbiciu artysta mógł ukazać to, co inaczej byłoby niedostępne dla oka widza. Malowane odbicia, pochodzące z jednego, a nawet z dwóch luster (G. Savoldo, *Portret mężczyzny w zbroi*, zw. *Portretem Gastona de Foix*, ok. 1529, Luwr, Paryż), stały się argumentem w popularnej w XVI wieku dyspucie zwanej *paragone*, w której zwolennicy rzeźby bądź malarstwa przekonywali o wyższości jednej sztuki nad drugą. Za pomocą zwierciadeł malarze przekonywali rzeźbiarzy, że również oni mogą pokazać trójwymiarową rzeczywistość. Wiszące w głębi komnaty lustro ukazuje plecy siedzącej na stołku Madonny i profil klęczącego Maartena. Dzięki temu widzimy, że znajdują się oni w tej samej komnacie, przy jednym stole umieszczonym przed oknem. W lustrzanym odbiciu każda z postaci widnieje na tle niebieskiego nieba. Jednak i tam są dyskretnie rozdzielone, umieszczone w oddzielnych ramach, stworzonych przez framugi okienne. Tylko blask światła otaczający Madonnę z obu stron przenika w stronę śmiertelnika.

Aby uzyskać iluzję jednolitego wnętrza na obu skrzydłach, Memling zastosował wykres perspektywiczny. Pomocnicze linie zbiegające się

w jednym punkcie ukazała reflektografia w podczerwieni. Są one ukryte pod farbami i niewidoczne gołym okiem, świadczą jednak o precyzji, z jaką malarz zakomponował obie kwatery.

MŁODZIEŃCZY PORTRET BURMISTRZA

Maarten van Nieuwenhove urodził się 1 listopada 1463 roku, miał zatem 23 lata, gdy pozował Memlingowi do portretu. Zostało to skrupulatnie odnotowane na ramie: AN VERO ETATIS SUE 23. Pochodził z bogatej patrycjuszowskiej rodziny, której przedstawiciele od pokoleń piastowali najwyższe urzędy w Brugii. Pięć lat po zamówieniu dyptyku został kanclerzem na dworze burgundzkim, nieco później – kapitanem gwardii obywatelskiej miasta, a ostatecznie w 1498 roku – burmistrzem Brugii. Portret młodego patrycjusza stojącego u progu kariery zapewne nie służył tylko do prywatnej dewocji, zawierał również wiele aluzji odnoszących się do rangi rodziny, jej zamożności i pozycji. Jest to dzieło pełne ostentacji.

Maarten jest ubrany w dopasowany, aksamitny, purpurowy kubrak, na który ma narzucony brązowy płaszcz z czarnymi lamówkami i rozciętymi rękawami. Już sam strój podkreśla pozycję i aspiracje młodego patrycjusza. W tle, zaraz za głową Maartena, w witrażowym oknie przedstawiono jego patrona – św. Marcina. Święty, ukazany na białym koniu, odcina kawałek swojego płaszcza i oddaje go żebrakowi. Czyżby miało to znaczyć, że młody patrycjusz podobnie jak jego święty imiennik – wzór rycerskiej charytatywności – wspomaga potrzebujących?

Inne odniesienia do postaci donatora znajdują się w oknie witrażowym po lewej stronie głowy Marii. Są w nim herb rodziny Nieuwenhove i motto: „Nic bez przyczyny”. Wokół herbu czterokrotnie został jeszcze powtórzony heraldyczny emblemat z rysunkiem ręki wychylającej się z niebios, która nawadnia ogród. To aluzja do nazwiska rodziny – *nieu wenhove*, co oznacza

nowy ogród. Jest on zraszany ręką Boga, tak jakby Stwórca szczególnie opiekował się rodziną brugijskich patrycjuszy.

W pierwszej wersji obrazu w oknie, w którym obecnie widnieją herb, motto i emblemat rodziny, znajdowała się zwykła szyba, za którą rozpościerał się widok na ogród, podobnie jak w oknie po prawej stronie Marii. Przemalowanie, dokonane zapewne na życzenie młodego klienta, miało nie pozostawiać wątpliwości, kim jest sportretowany mężczyzna i z jak szlachetnej rodziny pochodzi. Zazwyczaj herby identyfikujące postaci były malowane na zewnętrznych skrzydłach i widoczne dopiero po zamknięciu dyptyków. Przeniesienie ich na wewnętrzny panel nie było oznaką nadmiernej skromności…

STRATEGIA MISTRZA

Do bogatej, prężnej Brugii Hans Memling (1430–1494) dotarł już jako wykształcony mistrz; miał za sobą naukę i wędrówkę czeladniczą. W styczniu ١٤٦٥ roku jako cudzoziemiec wykupił obywatelstwo miejskie Brugii. Wcześniej najprawdopodobniej terminował w warsztacie Rogiera van de Weydena w Brukseli. W Brugii pracował 30 lat, nie był jednak zwykłym mistrzem świadczącym usługi miastu i jego mieszkańcom. Pracował dla najbogatszych, najpotężniejszych patrycjuszy, dla rodzin van Nieuwenhove i Moreel. Jego strategia była, jak można przypuszczać, przemyślana i zaplanowana – malarz wyspecjalizował się w portretach, niewielkich dyptykach dewocyjnych i tryptykach dewocyjno-portretowych, zamawianych przez patrycjuszy do rodzinnych kaplic. Do tej ostatniej kategorii należy m.in. tryptyk *Sąd Ostateczny* namalowany na początku lat siedemdziesiątych dla Angela Taniego (obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku, patrz: *Wizje początku i końca świata*).

W latach osiemdziesiątych XV wieku malarz cieszył się już sporą popularnością i wysokim statusem materialnym. Kupił dom i przyjął pierwszych uczniów. Wraz z asystentami i uczniami prowadził spory warsztat, sprawnie realizujący wiele zamówień o typowych formie i charakterze. Pracę niewątpliwie ułatwiało malarzowi posługiwanie się opracowanymi zawczasu rozwiązaniami kompozycyjnymi i gotowymi szablonami postaci świętych. Szablony można było wykorzystywać w wielu dziełach, co usprawniało pracę i nie wymagało twórczego namysłu nad nowymi rozwiązaniami. Warsztat Memlinga posługiwał się nawet szablonem donatora z rękami złożonymi do modlitwy. Dostosowanie go do potrzeb zamawiających polegało jedynie na oddaniu indywidualnych rysów twarzy kolejnego klienta i dodaniu jego herbu.

Na tle seryjnej produkcji obrazów dewocyjnych w warsztacie Memlinga dyptyk dla Maatrena van Nieuwenhove wydaje się zatem wyjątkowy pod wieloma względami. Co prawda przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem jest typowe, ale już portret wytwornie ubranego Maartena, jak też namalowanie skomplikowanego wnętrza rozdzielonego pomiędzy dwie kwatery, wymagało od Memlinga sporo wysiłku i inwencji. O tym, że nie jest to dzieło wytworzone z gotowych wzorców, świadczą również przemalowania dokonane na życzenie klienta, bogactwo i złożoność kompozycji oraz staranne wykonanie wielu kunsztownych detali. We włosy Madonny artysta wpiął diadem z połyskujących pereł, a jej królewski strój udekorował brokatową tkaniną z doszytymi perłami i szlachetnymi kamieniami oprawionymi w złoto. Kto wie, może nawet pięknie namalowany pejzaż widoczny za oknami to aluzja do podmiejskiej rezydencji rodziny van Nieuwenhove.

Nie zachował się kontrakt pomiędzy artystą a Maartenem van Nieuwenhove, nie ma też rachunków ani innych rozliczeń. Można jednak

przypuszczać, że zamożny młodzieniec lub jego rodzina zapłacili za zamówiony u malarza dyptyk znacznie więcej niż pozostali klienci warsztatu Memlinga za podobne dzieła. Wszak nazwisko zobowiązuje, a splendor i ostentacja obrazu malowanego „na miarę” nie należą do tanich.

WYBRANA LITERATURA:

J. O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia, New Haven–London 2007.

A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. I – *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008; t. II – *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011; t. III – *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015.

ŚMIERĆ I DZIEWCZYNA

Film *Niagara* z Marilyn Monroe w jednej z głównych ról, thriller wytwórni 20th Century Fox, miał premierę w 1953 roku. Aktorka zagrała w nim piękną, lecz niebezpieczną *femme fatale*. Mroczna *Niagara* rozpoczęła najlepszy okres w jej karierze i nadała status seksbomby amerykańskiego kina. Tę pozycję ugruntowały dwa kolejne filmy z tego samego roku: *Mężczyźni wolą blondynki* i *Jak poślubić milionera*. Ukształtował się w nich wizerunek gwiazdy: pełnej seksapilu blond piękności o przymkniętych, ciężkich powiekach i rozchylonych ustach. Natomiast kształt jej ponętnej figury utrwaliła bodaj najdłuższa w dziejach kina scena przechodzenia przez ulicę – trzydziestosekundowe ujęcie z *Niagary*. Film reklamowano fotografią wykonaną przez Gene Kornmana, która przedstawiała Marilyn na neutralnym tle uwodzicielsko uśmiechniętą i w sukience z grzecznym białym kołnierzykiem, ale głęboko wyciętym dekoltem. Fotografia funkcjonowała w dwóch wersjach – czarno-białej i kolorowej. To zdjęcie wybrał Andy Warhol, gdy zmultiplikował po śmierci gwiazdy jej twarz.

MARILYN NA TAŚMIE PRODUKCYJNEJ

Marilyn Monroe zmarła w wyniku przedawkowania tabletek nasennych 5 sierpnia 1962 roku, zaledwie dziewięć lat po premierze *Niagary*. Jeszcze w tym samym miesiącu Andy Warhol zaczął wykonywać pierwsze sitodruki z jej twarzą. Do końca roku w Fabryce Warhola powstało kilkadziesiąt wersji *Marilyns*, w tym dwa najsłynniejsze dzieła wykorzystujące jej wizerunek – *Dyptyk Marilyn* i *Złota Marilyn.*

Z fotografii Kornmana, reklamującej film *Niagara*, Warhol wykadrował jedynie twarz gwiazdy, a technika serigrafii, którą się posłużył, dodatkowo zniekształciła i spłaszczyła jej rysy. *Dyptyk Marilyn* to pierwsze dzieło, w którym Warhol wykorzystał serigrafię, propagując tę technikę wśród artystów pop-artu i op-artu. Druk sitowy wcześniej wykorzystywano głównie w poligrafii, chociaż jego japońskie artystyczne korzenie sięgają XVII wieku. Warhol, podobnie jak Japończycy, używał jedwabiu do przetłaczania tuszu lub farby i był bardzo zadowolony z efektów: „W 1962 roku zacząłem robić sitodruki. Poszukiwałem czegoś mocnego, co dałoby efekt linii montażowej. Wykonując serigrafię, wybierasz zdjęcie, powiększasz je, przenosisz za pomocą kleju na jedwab, a następnie przeciągasz po nim farbę, tak aby przeszła ona przez jedwab, a nie przez powierzchnię pokrytą klejem. W ten sposób otrzymujesz ten sam obraz, za każdym razem nieco inny. Wszystko to jest proste, szybkie i przypadkowe. Byłem tym zachwycony. Gdy Marilyn Monroe zmarła, jeszcze w tym samym miesiącu wpadłem na pomysł, aby zrobić szablon jej pięknej twarzy, pierwsze *Marilyns*”.

GWIAZDA W CIENIU TRAGEDII

Na dyptyk z multiplikowaną twarzą Marilyn Monroe składają się dwa duże płótna. Na każdym wizerunek gwiazdy jest umieszczony w pięciu kolumnach i pięciu rzędach. Na lewym skrzydle znalazło się 25 kolorowych wizerunków gwiazdy, na prawym – tyle samo, tyle że czarno-srebrzystych. Te monochromatyczne płowieją, tracą wyrazistość, zanikają, podczas gdy kolorowe atakują silnymi, kontrastowymi barwami.

Na lewym panelu tło za Marilyn ma pomarańczowy kolor, a jej twarz jest oddana w jaskrawych kolorach – włosy są żółte, skóra różowa, na powiekach leży niebieski cień o tej samej barwie co kołnierzyk, a oczy

i zęby świecą bielą. Serigrafia pozwoliła na zamierzone, a niekiedy również całkowicie przypadkowe różnice w powielaniu twarzy. Na niektórych odbitkach twarz Marilyn ma mocne cienie, na innych słabsze; niebieski cień nachodzi czasem na oko; usta zmieniają położenie, a wszystko za sprawą proporcji farby albo jej odcienia, poruszenia szablonu i utraty ostrości. Twarz z tego samego szablonu zmienia się nieznacznie, niuansując emocje nieruchomej, płaskiej maski. Kolorowa Marilyn to wizerunek gwiazdy, hiperbola jej celebryckiego życia. Masowo wytwarzany produkt popkultury, zrównany w Fabryce Warhola z przedstawieniami puszek zupy Campbella czy butelek coca-coli.

W przeciwieństwie do lewego płótna, prawe przedstawia ten sam multiplikowany motyw, ale na srebrzystym tle. Twarz Marilyn jest pozbawiona koloru, a jej rysy wykreśla czarna farba. Srebrny odcień błyszczy jak srebrny ekran Hollywood, a zarazem przypomina rozmyte, zachlapane farbą drukarską czarno-białe fotografie gwiazdy z ówczesnych tabloidów. Na lewym panelu aktorka zanika, najpierw zabrudzona atramentem, a następnie tracąc ostrość. W ostatniej kolumnie pojawia się jak duch. Jedna z odbitek rejestruje już jedynie jej oczy i uśmiechnięte usta.

Monochromatyczna część dyptyku – w przeciwieństwie do prawej, krzykliwie kolorowej – z kolumny na kolumnę staje się coraz bardziej złowroga. Kolorowa Marilyn jedynie delikatnie zmienia spojrzenie i uśmiech, podczas gdy srebrzysto-czarna zanika. Gwiazda z hollywoodzkich filmów, o zastygłym i wiecznie pięknym wizerunku jest przeciwstawiona tragicznemu życiu Normy Jeane Mortenson; a nieśmiertelność królowej Hollywood – ludzkiemu przemijaniu kruchej kobiety.

Sam Warhol zaprzeczał jednak, jakoby w *Dyptyku Marilyn* pojawił się jakikolwiek głębszy przekaz: „Dla mnie Marilyn nie jest niczym

szczególnym. Jeśli chodzi o to, czy malowanie jej w tak jaskrawych kolorach jest aktem symbolicznym, powiem tylko: chodziło mi o piękno, a ona jest piękna; a jeśli istnieje coś pięknego, to są to ładne kolory. To wszystko. Tak mniej więcej ma się ta sprawa". Wiara w ten autokomentarz byłaby jednak naiwnością. Podobnie jak w ten, w którym artysta wyznaje, że tworząc *Dyptyk Marilyn*, kierował się jedynie chęcią zysku.

ŚMIERĆ W AMERYCE

Marilyn Monroe nie była jedyną celebrytką czasów Warhola, której twarz posłużyła mu do serigraficznych multiplikacji. Artysta wybierał postaci-ikony, jednak zazwyczaj takie, których życie było naznaczone rozpaczą, tragedią, przemocą, uzależnieniem i śmiercią – Jackie Kennedy czy Elvisa Presleya. Serię portretów wdowy po Johnie F. Kennedym Warhol zaczął wykonywać tuż po śmierci prezydenta, w listopadzie 1964 roku. Wydarzenia, w których po zabójstwie męża brała udział Jackie Kennedy, były pokazywane w telewizji i na pierwszych stronach gazet. Wdowa pogrążona w żałobie i rozpaczy stała się symbolem amerykańskiej tragedii. Seria *Jackie* powstała na bazie co najmniej pięciu fotografii żony prezydenta – wykonanych przed zamachem i po nim. *Jackie* tworzą cztery kolumny i cztery rzędy wizerunków, od uśmiechniętych zdjęć zadowolonej żony prezydenta USA w prawym górnym rogu po cztery fotografie zrozpaczonej wdowy w lewym dolnym. Podobnie jak w *Dyptyku Marilyn*, również w *Jackie* podział na strefę życia i śmierci jest widoczny i nie wydaje się przypadkowy.

Kolorowe serie puszek zupy Campbella, butelek coca-coli i dolarów nie wskazują na to, że śmierć była jednym z ulubionych tematów Warhola. Jednak zarówno popularne, zwykłe produkty, jak i kres ludzkiego życia to kwestie, które zdaniem artysty zrównywały wszystkich. „Podoba mi się, że

w Ameryce najbogatsi konsumenci w zasadzie kupują te same rzeczy co biedni. Siedzisz przed telewizorem i pijesz coca-colę, i wiesz, że prezydent pije cokę. Liz Taylor pije cokę, i myślisz sobie, że ty też możesz pić cokę". Umrze prezydent, umrze Liz Taylor i umrzesz ty – można byłoby dopisać do tego słynnego cytatu.

Warhol nie ukazywał jednak jedynie śmierci celebrytów. W tym samym 1962 roku, w którym powstały *Dyptyk Marilyn* i inne wizerunki gwiazdy, stworzył dzieło *129 DIE IN JET*. Obraz to wykadrowany fragment „New York Mirror", informujący o katastrofie lotniczej, w której zginęło 129 osób. Zarówno okładka gazety, jak i dzieło Warhola nie ukazują drastycznych obrazów katastrofy, lecz jej medialną wersję, ocenzurowaną z okropieństwa i poddaną graficznej estetyzacji.

Rok później, w 1963 roku, powstała kolejna seria poświęcona śmierci anonimowych ludzi *Death in America* (*Śmierć w Ameryce*). Seria zawierała przedstawienia wypadków samochodowych, samobójstwo dziewczyny, która wyskoczyła z Empire State Building, śmierć kobiety zatrutej konserwą z tuńczyka, ofiary zamieszek rasowych, próbne wybuchy nuklearne. Źródłem tych przedstawień były fotografie prasowe, które – zwielokrotnione i powiększone przez Warhola – zwiększały siłę oddziaływania bazowej fotografii a to poprzez kolor, a to przez wydobycie pozornie nieistotnych szczegółów, jak choćby przechodniów obojętnie mijających katastrofę. Warhol cynicznie podkreślał, że śmierć, seks i pieniądze to tematy najbardziej interesujące publiczność. Interesowały również jego. Mawiał przekornie i zarazem szczerze: „Maluję dolary, bo je lubię".

Obrazy makabrycznych katastrof i tragicznych wydarzeń tracą moc, gdy są powielane. Obojętnieją, gdy stają się codziennym tematem gazet i wiadomości telewizyjnych. Warhol zdawał sobie z tego sprawę już 60 lat

temu, w czasach gdy nie było jeszcze sieci i całkowicie powszechnego dostępu do każdego, nawet najbardziej drastycznego obrazu. „Kiedy widzisz makabryczne obrazy w kółko, naprawdę przestają wywierać jakikolwiek efekt”. Dokonywane przez niego przeróbki prasowych fotografii nie są jednak oswojonymi obrazami, wobec których można przejść obojętnie. Multiplikacja, powiększenie, wydobycie szczegółów, podbicie kolorem, zniekształcenie to środki, które w dziełach Warhola zamieniały prasową fotografię i jej pozorną neutralność w prawdziwy obraz traumy.

IKONA MARILYN

Wśród wizerunków Marilyn, które Warhol stworzył w roku śmierci gwiazdy, jeden jest szczególny i odbiega wyglądem od kolorowych, krzykliwych obrazów z różową twarzą. To *Złota Marilyn*, dzieło, w którym oblicze aktorki jest umieszczone na rozległym złotym tle. Z obrazu patrzy ta sama znajoma już twarz o ciężkich powiekach i rozchylonych ustach, tym razem jednak otoczona złotem jak aureolą. Raczej zapada się w obraz, niż nachalnie epatuje swą obecnością. Marilyn Monroe – ikona popkultury – sama stała się ikoną na wzór bizantyńskich wizerunków świętych.

Złota Marilyn i *Dyptyk Marilyn*, dwa bodaj najsłynniejsze obrazy Warhola z początku lat sześćdziesiątych XX wieku i wzorcowe dzieła pop-artu, wykraczają jednak poza współczesność. Nawiązują do tradycyjnych dzieł dawnej sztuki – do bizantyńskiej i ruskiej ikony oraz dyptyku. W formę dyptyku zestawiano w dawnej sztuce wizerunki świętych i adorujących ich wiernych, a także portrety małżonków lub narzeczonych. Na dwóch skrzydłach połączonych zawiasami Piero della Francesca namalował słynne profilowe popiersia Federica da Montefeltro i jego żony Battisty Sforzy.

W sztuce współczesnej również Francis Bacon świadomie nawiązywał do dyptyków i tryptyków, znanych z dawnej sztuki. Czy jednak zestawienie kolorowych i monochromatycznych twarzy Marilyn w dyptyk było świadomym działaniem Warhola? Rozliczne interpretacje tego dzieła wskazywałyby, że tak. Kolorowa Marilyn – nieśmiertelna gwiazda mass mediów z jednej strony i śmiertelna, nieszczęśliwa kobieta z drugiej – to dwa znakomicie się uzupełniające wizerunki.

Na stronie internetowej londyńskiej Tate, do której zbiorów należy *Dyptyk Marilyn*, w opisie dzieła przytoczono wypowiedź jego pierwszych nabywców: „Kupiliśmy obraz bezpośrednio od Warhola, w jego studiu, zanim jeszcze miał agenta. Myślę, że to Ivan Karp namówił nas, abyśmy poszli do domu Warhola na Lexington Avenue. (…) Wydawał się nieśmiały i zajęło nieco czasu namówienie go, aby pokazał nam wszystkie prace, tego dnia kupiliśmy kilka dzieł. Najpierw pokazał nam czarną Marilyn, a po obejrzeniu kilku kolejnych obrazów pojawiła się kolorowa. Powiedziałam, że moim zdaniem powinny być pokazywane jako dyptyk, na co Andy powiedział: *Gee whiz yes*, po czym przyniósł czarną Marylin i postawił ją obok kolorowej i wówczas wszyscy zobaczyliśmy, że osiągnęliśmy złożoną i poruszającą prawdę o MARILYN, i naprawdę poczułam się współpracownikiem. I oczywiście kupiliśmy oba płótna”. To fragment listu datowanego na 22 września 1982 roku, w którym pani Burton Tremaine wyjaśnia, w jakich okolicznościach wraz z mężem kupili kolorowe i monochromatyczne płótno z wizerunkami aktorki, znane później jako *Dyptyk Marilyn*.

Czy to wyjaśnienie (prawdziwe lub zmyślone, kto to wie?) niweluje wcześniejsze interpretacje i sprowadza je na ziemię? Czy ogranicza obrazy do mechanicznie powielonych wizerunków uwielbianej gwiazdy, stworzonych dla pieniędzy? To już zależy od widza, jego wiedzy,

wrażliwości, wyczucia, ale też potrzeb. Wobec nadmiaru informacji warto odwołać się do własnej intuicji.

WYBRANA LITERATURA:

D. Królikowska, *Andy Warhol. Śmierć i katastrofa*, https://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly002/ARTykuly_nr002_2009_DK_s4.pdf [dostęp: 30.01.2020].

K. McShine (red.), *Andy Warhol: A Retrospective*, kat. wyst., Museum of Modern Art, Nowy Jork, New York 1989.

A. Michelson (red.), *Andy Warhol*, Cambridge 2002.

VII PORTRETY INNYCH

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

QUINTEN MASSYS, *Stara kobieta* (*Brzydka księżniczka*)

ok. 1513, deska 62,4 x 45,5 cm, National Gallery, Londyn

Nie wiadomo, kim jest brzydka kobieta z renesansowego obrazu, wyjaśniła się jednak zagadka jej zniekształconych rysów i choroby, na którą cierpiała. Stała się częścią masowej wyobraźni, od czasu gdy posłużyła jako wzorzec postaci księżnej w *Alicji w Krainie Czarów*.

ŹRÓDŁO: Peter Baritt/Alamy Limited

JUSEPE DE RIBERA, *Portret Magdaleny Ventury i jej męża*

1631, płótno, 196 x 127 cm, Museo Fundación Duque de Lerma, Toledo

Broda Magdaleny Ventury była dłuższa i bujniejsza niż zarost jej męża. W 1631 roku na dworze w Neapolu, smutni i zażenowani, pozowali do jednego z najbardziej poruszających portretów w historii malarstwa.

Nowożytni kolekcjonerzy zamawiali i kupowali obrazy przedstawiające niezwykłych modeli: karły, ludzi owłosionych na całym ciele, kobiety z brodami, osoby z różnymi deformacjami ciała. Jusepe de Ribera namalował chłopca ze szpotawą stopą, a Diego Velázquez, malarz Filipa IV na dworze madryckim, stworzył portrety ponad dziesięciu karłów z wielu przebywających w otoczeniu króla. Para karłów, nazywanych Maribarbola (Maria Barbola) i Nicolasito, towarzyszy infantce Małgorzacie na słynnym obrazie *Panny dworskie*. Królowie i arystokraci lubili otaczać się niezwykłymi i egzotycznymi postaciami, które stawały się częścią ich dworów. Pedro González, mężczyzna owłosiony na całym ciele, przebywał na francuskim dworze Henryka II, następnie Małgorzaty Parmeńskiej, regentki Niderlandów, i wreszcie Alessandra Farnese, księcia Parmy. González, a następnie jego rodzina przemieszczali się z dworu na dwór jako… podarunki. Prawdopodobnie to on stał się prototypem głównego bohatera w bajce *Piękna i Bestia*.

Osoby o wyjątkowym wyglądzie były atrakcją wielu europejskich dworów, co świadczyło o ciekawości wobec anomalii i pozanormatywności w czasach nowożytnych. Od momentu odkrycia innych lądów takimi atrakcjami stali się także przedstawiciele ludów pozaeuropejskich. Pierwszych Indian w prezencie dla swych królewskich patronów przywiózł z Ameryki Krzysztof Kolumb.

Piotr I, car Rosji, słynął z upodobania do ludzi o rzadkich cechach fizycznych. Wydał specjalny dekret, na którego mocy wszelkie zrodzone w Rosji „monstra” należało oddawać na dwór. Po spreparowaniu trafiały zazwyczaj do carskiego muzeum osobliwości, które z woli Piotra I było otwarte dla wszystkich. Zdeformowane płody i ludzkie ciała budziły bowiem ogromne zainteresowanie. Z Francji Piotr I przywiózł olbrzyma Nicolasa Bourgeois o wzroście 2 metry i 27 centymetrów. Po śmierci

mężczyzny, który służył jako osobisty lokaj cara, jego szkielet również trafił do dworskiej Kunstkamery.

Znacznie trudniejsze losy były udziałem osobliwych postaci, które żyły poza dworami i zarabiały na życie w obwoźnych pokazach i cyrkach. Pokazy osobliwych ludzi, zwane *freak show*, sięgają XVI wieku i były popularne zwłaszcza w Anglii, gdzie znano je już za czasów Elżbiety I.

Na początku XVII wieku przez miasta Europy podróżowali Lazzaro Colloredo i jego pasożytniczy bliźniak Giovanni Battista, który wyrastał z piersi swego brata. Giovanni Battista zwisał głową do dołu, nie mówił i miał cały czas zamknięte oczy. Poruszał się konwulsyjnie, gdy dotykano jego kadłubkowego ciała. Lazzaro zasłaniał go peleryną, gdy nie chciał, aby brat był widoczny. Bracia z Genui objechali wiele miast Europy, na początku lat czterdziestych XVII wieku mieli występ na dworze Karola I w Anglii. Nie jest jasne, czy Lazzaro Colloredo działał na własną rękę, czy też miał menedżera. Większość osób zarabiających na pokazach wyglądem lub szczególnymi umiejętnościami nie pracowała samodzielnie. W skrajnych przypadkach byli właściwie więźniami, a nawet niewolnikami właścicieli obwoźnych i stacjonarnych interesów. Ich los nie różnił się wówczas w znaczący sposób od losu egotycznych zwierząt obwożonych po Europie – słonicy Hansken czy samicy nosorożca o imieniu Klara.

Największą popularnością *freak shows* cieszyły się w XIX stuleciu, gdy stały się zyskownymi przedsiębiorstwami głównie w Anglii i Stanach Zjednoczonych. W latach 1810–1815 atrakcją pokazów w Anglii, Holandii i we Francji była Hotentotka Saartjie Baartman, nazywana prześmiewczo „hotentocką Wenus”. Osobliwością dla Europejczyków były jej wielkie pośladki i wargi sromowe. Po śmierci Saartjie w Paryżu Georges Cuvier nakazał odlanie jej ciała w gipsie, dokonał sekcji i zakonserwował w formalinie kilka jego części – mózg, odbyt i narządy płciowe,

spreparował również szkielet. Odlew ciała Saartjie i jej szkielet pokazywano w paryskim Muzeum Człowieka aż do 1974 roku. Dopiero w 2002 roku szczątki wróciły do południowej Afryki, gdzie została pochowana w pobliżu miejsca narodzin.

W XIX wieku ciekawość wobec obcych i egzotyki przybrała formę nie tylko obwoźnych pokazów, lecz także „ludzkich zoo", w których pokazywano ludzi spoza kultury europejskiej. Były one atrakcją wielu wystaw światowych. Ostatnie, na którym pokazywano „kongijską wioskę", zostało zorganizowane na Wystawie Światowej w 1958 roku w Brukseli. Jeszcze nieco ponad pół wieku temu inni mieli status ciekawostek i stawali się przedmiotem pseudonaukowych teorii dla eksplorującego świat białego człowieka o normatywnym wyglądzie. Za półwiecze być może znikną z klatek istoty człekokształtne, bo zapewne już nikt nie będzie mógł spokojnie spojrzeć w oczy uwięzionym gorylom.

Losy osób, których wygląd w wyniku rzadkich chorób został w znacznym stopniu zniekształcony, nie były łatwe w przeszłości ani nie są takie dzisiaj. We współczesnych czasach ich wygląd szczegółowo rejestruje dokumentacja medyczna, a fotografie przenikają do masowych mediów jako ciekawostki umieszczane między twarzami gwiazd po operacjach plastycznych a biustami i pośladkami celebrytów. Stają się treścią współczesnej *pulp fiction*, jak obarczona hipertichozą rodzina Aceves z Meksyku.

NAJBRZYDSZY PORTRET ŚWIATA

Historia tego intrygującego obrazu nie jest znana. Nie wiadomo nawet, kto go zamówił u antwerpskiego mistrza Quintena Massysa (1465–1530) i jaką miał pełnić funkcję – czy upamiętniał czyjeś rysy, czy był bezwzględną satyrą z alegorycznym przesłaniem. Udokumentowana historia tego dzieła zaczyna się we Francji. W Paryżu w 1810 roku kupił go na aukcji angielski handlarz sztuką i od tej pory malowidło znajduje się w Wielkiej Brytanii. Ostatni prywatni właściciele dzieła – rodzina Blakerów – co najmniej dwukrotnie ofiarowywali obraz do zbiorów National Gallery w Londynie. W 1921 roku Hugh Blaker zapisał, że jest w posiadaniu „najbrzydszego portretu świata. Ale cóż to za arcydzieło”, i dodał: „Po prostu go kocham”. Jednocześnie spodziewał się, że można za niego uzyskać całkiem sporą sumkę. Do sprzedaży obrazu jednak nie doszło. Ostatecznie spadkobierczyni Hugh – Jenny Blaker – w 1947 roku ofiarowała go londyńskiej National Gallery.

NIEWYMOWNIE BRZYDKA KSIĘŻNA

Nie jest jasne, czy przed zakupem do National Gallery obraz był w Anglii dostępny i znany. Groteskową postać z obrazu Quintena Massysa wykorzystał jednak John Tenniel, gdy tworzył wizerunek złośliwej księżnej, jednej z bohaterek *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Nie sposób jednak ustalić, czy znał obraz, tylko jego kopię, czy też wzorował się na rycinach. Tenniel był pierwszym ilustratorem *Alicji w Krainie Czarów* i ściśle współpracował z autorem przy tworzeniu postaci. Według

wskazówek Carrolla gruboskórna Księżna miała być niewymownie brzydka. Od czasu pierwszego wydania powieści w 1865 roku rysy tajemniczej postaci z renesansowego obrazu zrosły się z bohaterką książki. Pojawia się na dwóch ilustracjach – w rozdziale VI *Świnia i pieprz* i w IX *Historia Żółwiciela*. Księżna na ilustracji Tenniela ma nie tylko niewymownie brzydką twarz, lecz także strój kobiety z obrazu Massysa – to samo charakterystyczne nakrycie głowy z welonem rozpostartym na dwóch wymodelowanych rogach, które w polskiej terminologii nosi nazwę „czepiec siodłowy".

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

Zagadkę obrazu dodatkowo komplikuje jego *pendant* – wizerunek starszego mężczyzny, znajdujący się obecnie w prywatnej kolekcji w Nowym Jorku. Tuż przed 1954 rokiem odnaleziono go na paryskim rynku sztuki. Oba portrety – brzydkiej kobiety i starego mężczyzny – powstały jako para, lecz rozdzielono je w nieznanym czasie. Parę stanowiły jeszcze w 1645 roku, w tym czasie słynny grafik Wenceslaus Hollar wykonał ich graficzną wersję. Na rycinie Hollara postaci są odwrócone (mężczyzna zwraca się w prawą stronę, a kobieta w lewą) i umieszczone w jednej przestrzeni. Napis na grafice jest świadectwem ówczesnej wiedzy o obu wizerunkach – Hollar zatytułował przedstawienie *Król i królowa Tunisu* i powiązał je z Leonardem da Vinci. Król i królowa Tunisu to jednak postaci całkowicie fikcyjne.

Kim była brzydka kobieta z obrazu? Według wspomnianego wyżej źródła modelką miała być tajemnicza królowa Tunisu, a według innego – księżna Karyntii. W 1693 roku, gdy obrazy były jeszcze we Francji, postać kobiety utożsamiono z Margarete Maultasch (1318–1393), księżną Karyntii i hrabiną Tyrolu. Zwano ją złośliwie Maultasch (w dosłownym tłumaczeniu

znaczy to: gęba kieszeń, sakwogęba), co w dialekcie stanowiło określenie waginy i kurtyzany. Ten przydomek nadali księżnej najprawdopodobniej jej polityczni wrogowie. W rzeczywistości wcale nie była brzydka. Zmarła jednak 150 lat przed powstaniem obrazu Massysa.

Najpewniej nie jest to portret konkretnej osoby, lecz satyryczne przedstawienie kobiety, która nie bacząc na swój wiek, uwodzi pomarszczonym dekoltem i szpetną twarzą. Co wcale nie wyklucza, że do obrazu pozowała nieznana kobieta, która do stworzenia komicznej alegorii użyczyła malarzowi swoich zniekształconych chorobą rysów.

SYNDROM PAGETA

Do obrazu Massysa mogła pozować kobieta cierpiąca na syndrom Pageta (*osteitis deformans*). Zainteresowany brzydotą i groteską Massys wykorzystał jej rysy na obrazie o alegorycznym, a zarazem satyrycznym wyrazie. Hipotezę, że modelka cierpiała na syndrom Pageta, i to w zaawansowanym stadium, wysunął w 2008 roku Michael Baum, emerytowany profesor chirurgii z University College London. Choroba ta występuje najczęściej w średnim lub podeszłym wieku, jest przewlekła i prowadzi do znacznych zniekształceń kości. Powstaje w wyniku zaburzenia funkcjonowania dwóch typów komórek występujących w kości – osteoklastów i osteoblastów. Kobieta z obrazu ma wyraźnie powiększone szczęki, co z kolei doprowadziło do wybrzuszenia górnej wargi i uniesienia nosa. Deformacja kości dotknęła również czoło, oczodół i dłonie.

ŹRÓDŁA:

Wikimedia Commons (L)

Alamy Limited (P)

QUINTEN MASSYS, *Wizerunek starego mężczyzny*, ok. 1513, deska, kolekcja prywatna, Nowy Jork

Portrety rozdzielono w nieznanym czasie i tak funkcjonują do tej pory – wizerunek kobiety w Londynie, a starszego mężczyzny w Nowym Jorku. Zestawienie ich fotografii wskazuje, że prawy obraz w przeszłości nieco ucięto wzdłuż bocznych krawędzi. Za plecami mężczyzny brakuje drewnianej malowanej ramy, a palce jego prawej dłoni nie są ukazane w całości. W obu dziełach pozostał jednak marmurowy parapet, na którym każda z postaci opiera lewą dłoń. To trik, iluzja sprawiająca wrażenie, że bohaterowie malowideł przełamują barierę dwuwymiarowego obrazu. Byłaby ona jeszcze bardziej wyrazista, gdyby nie zabrakło drewnianego obramienia prawej części *pendant.*

Malarz najpewniej wiernie oddał twarz chorej, natomiast jej wytworny strój wzorował na dawnych portretach burgundzkich arystokratek. Podobnie ubrana – w bogate nakrycie głowy z broszą i opadającym welonem – jest Małgorzata z Bawarii, księżniczka burgundzka, na portrecie mniej więcej z 1410 roku, natomiast suknia wzorowana jest na stroju Małgorzaty

z Yorku, innej księżniczki z portretu namalowanego około 1475 roku. Zatem Massys ubrał swoją bohaterkę w strój bardzo elegancki, ale archaiczny, modny na dworze burgundzkim w poprzednim stuleciu. To zapewne miało ją dodatkowo ośmieszać.

Mężczyzna przedstawiony na *pendant* towarzyszącym wizerunkowi brzydkiej księżniczki ma rysy dojrzałego człowieka, ale nie są one zdeformowane chorobą. Podobnie jak kobieta jest ubrany elegancko, lecz w ubiory modne wśród burgundzkiej arystokracji w XIV wieku. Nakrycie głowy i jego profil przypominają wizerunek Filipa Śmiałego, księcia burgundzkiego z portretu Jeana Malouela. Być może i ten wizerunek nie jest portretem. Co zatem łączy te dwie wyimaginowane postaci?

POCHWAŁA GŁUPOTY

Po zestawieniu obrazów postaci są ku sobie zwrócone i zdają się patrzeć na siebie. Kobieta oferuje mężczyźnie ucięty pąk róży. Motyw róż pojawia się również w jej strojnym czepcu. Kwiat przywołuje *Opowieść o róży*, średniowieczny poemat alegoryczny napisany we Francji. Bohaterem dzieła jest młodzieniec, który trafił do tajemniczego ogrodu miłości zamieszkanego przez liczne personifikacje: Wesołość, Zabawę, Szczerość, Bogactwo, Dworność i Młodość. Młodzieniec chciałby zerwać różę (co jest zapewne aluzją do miłości), jednak strzegą jej Niebezpieczeństwo, Wstyd i Obmowa oraz inne alegoryczne figury. Może zatem kobieca postać z obrazu Massysa to Rozpusta, jedna z bohaterek *Opowieści o róży*? To jednak tylko hipoteza, zwłaszcza że mężczyzna towarzyszący kobiecie na drugim obrazie nie jest młodzieńcem.

Inna interpretacja dzieła Massysa wiąże przedstawioną na obrazie postać z *Pochwałą głupoty* Erazma z Rotterdamu. Napisana w 1509 roku rozprawa jest wnikliwą satyrą społeczną. Wskazuje głupotę jako źródło

szczęśliwości i zestawia ją z mądrością, która z kolei postrzegana jest jako przyczyna cierpień ludzi i społeczeństw. Może zatem kobieta na obrazie Massysa to wizualny odpowiednik staruchy, groteskowej postaci opisanej w *Pochwale głupoty*. Erazm wyśmiewa w swym dziele starą kokietkę, która nie potrafi oderwać się od lustra i nie boi się wystawiać na widok publiczny pomarszczonych i zwiędniętych piersi. Ostatecznie jednak jedyne, co może zrobić, to kupić miłość za pieniądze.

Znaczący jest również gest mężczyzny. W charakterystyczny sposób unosi on prawą rękę, a ten gest w późniejszych, bo już XVII-wiecznych traktatach chirologicznych oznaczał *silentium postulo* – zalecam milczenie, może więc być intuicyjnie łączony z gestem odmowy, powstrzymywania, uspokajania. Czy zatem para obrazów ma proste alegoryczne przesłanie? Przedstawia Rozpustę poskramianą przez Umiarkowanie? To jednak też tylko hipoteza.

PIĘKNO I BRZYDOTA

Brzydota fascynowała zarówno antwerpskiego malarza Quintena Massysa, jak i włoskiego mistrza Leonarda da Vinci. Nie jest jasne, w jaki sposób i w jakich okolicznościach obaj malarze nawiązali kontakt. Na obrazie ołtarzowym przedstawiającym *Złożenie do grobu* Massys wykorzystał rysunek Leonarda lub jego kopię. Znał również inne dzieła włoskiego mistrza. Do niedawna badacze uważali, że obraz Massysa nawiązuje do zaginionego malowidła Leonarda i mógł powstać na podstawie jego rysunków. Dzisiaj jednak dwa karykaturalne rysunki kobiet (oba z fizjonomią brzydkiej księżnej) przechowywane w Windsorze uważa się za dzieła naśladowców Leonarda, a nie jego samego. Co więcej, uznaje się je za kopie oryginalnych rysunków Massysa, które dotarły do Włoch. Nie jest bowiem wykluczone, że obaj mistrzowie wymienili się dziełami.

I Leonardo, i Massys przedstawiali ludzi o brzydkich, zniekształconych rysach. Nawet na obrazach ołtarzowych Massysa pojawiają się groteskowe postaci jako bohaterowie wielopostaciowych scen religijnych. Są to zazwyczaj czarne charaktery – od czasów antycznych piękno było bowiem atrybutem dobra, a szpetota – zła. Satyra zaś była formą moralnych lekcji i pouczeń.

Sugestywne przedstawienia brzydoty u Leonarda i Massysa świadczą o tym, że renesansowi malarze poszukiwali nie tylko ideału piękna i doskonałych proporcji. Szpetotę wykorzystywali do przedstawień o charakterze alegorycznym i moralizatorskim, ale widzieli w niej również duży potencjał artystyczny.

WYBRANA LITERATURA:

L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson i in., *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, kat. wyst., National Gallery, Londyn, London 2008, s. 228–231.

J. Dunkerton, S. Foister, N. Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in The National Gallery*, London 1999.

KOBIETA Z BRODĄ

W czasie, gdy powstawał portret małżonków z Abruzzo, Magdalena miała 52 lata i była już matką trzech dorosłych synów. Niemowlę, które trzyma, z pewnością nie jest jej dzieckiem. Dorodna, pełna mleka pierś i dziecko zostały na obrazie umieszczone, aby podkreślić nieoczywistą na pierwszy rzut oka kobiecość Magdaleny. Pierś zdaje się namalowana zbyt wysoko i jest nienaturalnie przesunięta ku środkowi ciała. Z pewnością nie była malowana z natury. Pełni rolę atrybutu, znaku mówiącego niedowiarkom, że patrzą na prawdziwą kobietę, mimo że rysy jej twarzy uległy daleko posuniętej maskulinizacji. Pomimo męskiej postury i patriarchalnej brody Magdalena jest ubrana w wytworny kobiecy strój. Jej kobiecość podkreślają również przedmioty leżące na kamiennym postumencie, najpewniej jest to wrzeciono i kłębek wełnianych nici. Mąż Magdaleny – Felice – stoi krok za nią, w jej cieniu.

HIRSUTYZM

Magdalena Ventura według diagnoz współczesnych lekarzy cierpiała na hirsutyzm, chorobę, w której znaczne stężenie androgenów powoduje u kobiet nadmierne owłosienie, a nawet łysienie typu męskiego. Na to schorzenie Magdalena Ventura zapadła późno, w wieku 37 lat, po urodzeniu kilkorga dzieci. Możemy się domyślać, że stopniowo zaostrzały jej się rysy, włosy przerzedzały, nad czołem pojawiły się zakola, a na twarzy bujny zarost. Ta rzadka nawet dzisiaj przypadłość musiała budzić znaczne zainteresowanie i zdziwienie w XVII wieku.

Sława brodatej kobiety z regionu Abruzzo szybko dotarła na dwór księcia Alcalá – Ferdynanda II, wicekróla Neapolu. Zaprosił on Magdalenę i jej męża na dwór, a najznamienitszemu malarzowi pracującemu w tym czasie w Neapolu, pochodzącemu z Hiszpanii Jusepe'owi de Riberze, zlecił namalowanie ich całopostaciowego, monumentalnego portretu, takiego, jaki przynależał w tych czasach najczęściej szlachetnie urodzonym i dostojnikom.

CUD NATURY

Portret jest pełen powagi, ukazuje Magdalenę Venturę w sposób dostojny i godny, raczej jako niezwykły cud natury niż groteskowe, wyszydzane dziwadło. Wizerunkowi małżonków towarzyszy obszerna łacińska inskrypcja, umieszczona na kamiennym postumencie. Jej treść świadczy o tym, że zamiarem portretu było stworzenie malarskiego dokumentu dość niezwykłej medycznej osobliwości:

„Spójrz, jaki wielki cud natury. Magdalena Ventura z miasta Accumulus w Samnium, w miejscowym języku zwanym Abruzzo w królestwie Neapolu, lat ٥٢, w wieku 37 lat; gdy weszła w wiek dojrzały, w sposób niezwykły wyrosła jej broda, co sprawia, że zaczęła wyglądać bardziej jak brodaty mężczyzna niż kobieta, która straciła trzech synów urodzonych jej mężowi, stojącemu obok niej Feliciemu de Amici. Jusepe Ribera, Hiszpan, błogosławiony przez Chrystusa, Apelles swoich czasów, na zamówienie księcia Ferdynanda II Alcalá, wicekróla Neapolu, namalował ją w cudownie wierny sposób. 17 lutego 1631".

Jusepe de Ribera, porównany tu do Apellesa – najsłynniejszego malarza starożytności – znakomicie spełnił postawione przed nim zadanie. Sportretował kobietę o osobliwej urodzie i stworzył dokument, który do dzisiaj służy jako studium rzadkiej choroby (O hirsutyzmie Magdaleny

Ventury powstało w czasach współczesnych wiele opracowań medycznych). Ribera uchwycił jednak znacznie więcej niż podobieństwo modelki, wykonał bowiem przejmujący portret psychologiczny małżonków. Na twarzach Magdaleny i Feliciego widać zmęczenie, smutek, a nawet cierpienie. Małżonkowie zostali przez los niewątpliwie ciężko doświadczeni. Udręczona swą niechcianą popularnością kobieta ma twarz srogą, a jej mąż wręcz zaciętą. Na dolnej powiece kobiety połyskują łzy. Z pewnością ciąży im niespodziewana sława – uciążliwa podczas pozowania na królewskim dworze, a jeszcze bardziej dotkliwa w codziennym życiu, w którym mogli być wyśmiewani i wytykani.

Zachował się ciekawy dokument dotyczący okoliczności powstawania portretu. Wenecki ambasador przy dworze w Neapolu tak opisał swoją wizytę w tymczasowej pracowni malarza 11 lutego 1631 roku: „W apartamentach wicekróla przebywał wybitnej sławy malarz, który wykonywał portret kobiety z Abruzzo, zamężnej i posiadającej liczne dzieci, która miała całkowicie męską twarz z piękną czarną brodą, długą na łokieć, i bardzo owłosioną pierś. Jego ekscelencja poprosił mnie, abym ją zobaczył, uznając, że jest to nadzwyczajna rzecz. I rzeczywiście taką była”.

Ambasador widział zatem obraz już niemal ukończony, Ribera podpisał go parę dni po tej wizycie – 17 lutego 1631 roku. Słowa ambasadora Wenecji wskazują na to, że obecność Magdaleny i jej męża była wielką atrakcją na dworze. Wicekról zapraszał gości do komnaty, w której Ribera portretował małżonków z Abruzzo. Wenecki ambasador był pewnie tylko jednym z wielu.

BRODY PRAWDZIWE I LEGENDARNE

Magdalena Ventura nie była jedyną kobietą cierpiącą na hirsutyzm, sportretowaną przez dawnych mistrzów. Juan Sánchez Cotán, bardziej

znany ze swych wspaniałych martwych natur, namalował Brígidę del Río, która na początku lat 90. XVI wieku odwiedziła dwór w Madrycie. Inną słynną kobietą chorującą na hirsutyzm była Helena Antonia z Liège. Helena Antonia była dwórką, ulubienicą żony Karola II Marii Bawarskiej. W 1605 roku znajdowała się w orszaku arcyksiężniczki Konstancji (córki Marii) podczas jej uroczystego wjazdu do Krakowa jako przyszłej żony Zygmunta III Wazy. Podczas pobytu w Polsce została co najmniej dwukrotnie sportretowana. Jeden jej wizerunek znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, drugi zachował się na tzw. *Rolce sztokholmskiej* (papierowym rulonie z przedstawieniem uroczystego wjazdu do Krakowa orszaku Zygmunta III Wazy i arcyksiężniczki Konstancji z okazji ich małżeństwa w 1605 roku).

Brígida del Río, Magdalena Ventura czy Helena Antonia z Liège były postaciami historycznymi, których portrety malowano z natury. W dawnej sztuce można odnaleźć również wizerunki brodatej, lecz legendarnej kobiety, w tradycji ludowej uznawanej nawet za świętą. To Wilgefortis, zwana też Kummernis lub świętą Liberatą. Według legendy była córką króla Luzytanii. Ojciec chciał wydać ją za mąż za swego starszego wiekiem przyjaciela, a w dodatku poganina. Wobec sprzeciwu córki w przeddzień ślubu zamknął ją w piwnicy. Wilgefortis, obiecując Chrystusowi czystość, żarliwie modliła się w nocy, aby Bóg uczynił ją brzydką i uchronił przez małżeństwem. W wyniku tych próśb urosła jej bujna broda, a rozwścieczony ojciec dziewczyny kazał ją ukrzyżować. Wizerunki ukrzyżowanej kobiety z brodą znajdują się w kaplicach i kościołach w całej Europie. Są również w Polsce, m.in. w Muzeum Miejskim w Nysie. Czyżby legenda o brodatej dziewicy wzięła się z obserwacji przypadków hirsutyzmu w dalekiej przeszłości?

DZIEWCZYNKA WILKOŁAK

Innym schorzeniem powodującym nadmierne owłosienie, i to nie tylko na twarzy, jest hipertrichiza, popularnie zwana syndromem wilkołaka. Pierwszą znaną osobą dotkniętą tym zaburzeniem, w każdym razie pierwszą opisaną i sportretowaną, był Pedro González. Pochodził z Wysp Kanaryjskich, został sprowadzony do Francji na dwór Henryka II, gdy miał jakieś 10 lat. Podobnie jak karły, stanowił jedną z dworskich rozrywek, a by zwiększyć jego atrakcyjność, nauczono go mówić po łacinie. González miał obowiązek uczestniczyć w dworskich uroczystościach.

Z Francji wysłano go na dwór Małgorzaty Parmeńskiej w Niderlandach. Tam ożenił się z Catherine Raffelin i miał kilkoro dzieci, czworo z nich odziedziczyło chorobę ojca, m.in. Antonietta. Następnie rodzina przeniosła się do Włoch, na dwór w Parmie. Gonzálezowie, traktowani jako pół ludzie, pół zwierzęta, byli bowiem przekazywani z dworu na dwór jako osobliwe prezenty. Rodzina wzbudzała zainteresowanie nie tylko wśród arystokracji, lecz także u ówczesnych medyków, jej członkowie byli poddawani rozlicznym badaniom lekarskim, często ich portretowano. Przypadek rodziny opisał m.in. boloński lekarz i przyrodnik Ulisses Aldrovandi w książce *Monstrorum historia*, która ukazała się w Bolonii w 1642 roku.

Bolońska malarka Lavinia Fontana poznała Antoniettę González najprawdopodobniej w Parmie. W 1595 roku namalowała jej portret, na którym dziewczynka ma około 10 lat. Na kartce, którą Antonietta prezentuje widzom, jest wyjaśniona historia jej rodziny: „Don Pietro, dziki człowiek odkryty na Wyspach Kanaryjskich, został przywieziony do jego najjaśniejszej wysokości Henryka, króla Francji, a stamtąd przyjechał do jego ekscelencji księcia Parmy. Stamtąd [pochodzę] ja, Antonietta, teraz można mnie znaleźć na dworze Isabelli Pallavicino, markizy Soragna”.

Ciekawość wobec odmienności nie jest jedynie cechą minionych czasów. Dreszczyk podniecenia towarzyszy i dzisiaj zjawiskom niecodziennym i dziwacznym nawet wtedy, gdy są wynikiem świadomej prowokacji, a nie choroby czy anomalii. Najsłynniejsza współczesna „kobieta z brodą” – Conchita Wurst – jest bowiem *drag queen*, a nie ofiarą hirsutyzmu.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

LAVINIA FONTANA,
Portret Antonietty González, 1595, płótno, 57 x 46 cm, Musée du Château, Blois

Lavinia Fontana zapewne wiernie oddała wygląd Antonietty, w tym jej całkowicie owłosioną twarz (pozostałe części ciała są szczelnie zakryte elegancką dworską sukienką). Malarka uchwyciła również bystre oczy dziewczynki i jej pełen wdzięku uśmiech, dzięki czemu wizerunek chorej nie jest groteskowy i nie budzi odrazy.

WYBRANA LITERATURA:

J. Brown, R. L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, „The Art Bulletin”, vol. 69, nr 2, 1987, s. 231–255.

A. E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, *Ribera*, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York 1992.

VIII WIZERUNKI MIESZCZAN

ŹRÓDŁO: Erich Lessing/AKG Images

FRANS HALS, *Portret oficerów Bractwa Strzelców św. Jerzego*

1616, płótno, 175 x 324 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

Oficerowie bawiący się podczas uroczystości w siedzibie strzelców oglądali swoich ucztujących poprzedników na portretach ozdabiających ściany. Liczba portretów rosła wraz ze zmianami we władzach bractwa następującymi co kilka lat.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

REMBRANDT, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*

1632, płótno, 216,5 x 169,5 cm, Mauritshuis, Haga

Wiemy, kim są przedstawione postaci i do kogo należało ciało poddawane sekcji, wiemy nawet, którego dnia do tego doszło. Jednak scena ukazana przez Rembrandta, tak naprawdę nigdy się nie wydarzyła. Obraz ukazuje fizjonomie chirurgów, a zarazem jest alegorią ich zawodu w wyrafinowanej malarskiej kompozycji.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

REMBRANDT, *Wymarsz strzelców*

1640–1642, płótno, 363 x 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

To bodaj najambitniejszy portret zbiorowy w XVII-wiecznej Holandii. Strzelców tworzących szyk Rembrandt przedstawił w ruchu, a postaci są naturalnej wielkości. Obraz w siedzibie cechu był zawieszony nisko nad ziemią, tak aby postaci sprawiały wrażenie, że wychodzą ku żyjącym.

Portrety zbiorowe były w Niderlandach niezmiernie popularnym gatunkiem malarskim. Wspólnie przedstawiali się narzeczeni, rodziny, ale też różnorodne grupy społeczne i zawodowe: członkowie instytucji miejskich, przedstawiciele cechów (sukiennicy czy medycy), zarządcy przytułków i szpitali, regenci domów starców. Portretowali się również członkowie i oficerowie milicji obywatelskich. Ich zbiorowe wizerunki miały nawet swoją nazwę, określano je mianem *schutterstukken* od słowa *schutterij* oznaczającego obywatelską miejską gwardię, milicję. Obrazy z portretami oficerów wisiały w głównej miejskiej siedzibie strzelców, ich liczba rosła wraz ze zmianami we władzach bractwa. Hals namalował kilka zbiorowych portretów oficerów bractw strzeleckich z Haarlemu i Amsterdamu. Rembrandt tylko jeden, ale formalnie najbardziej rewolucyjny.

Obowiązująca w Holandii tradycja grupowego portretu nakazywała malarzom przestrzegać pewnych konwencji, nawet jeśli ostatecznie kompozycja była nieco sztywna i nienaturalna, a postaci ukazywano jedną obok drugiej i w rzędach. Zgodnie z regułami każda postać powinna być dobrze widoczna, a to, czy ukazana była tylko jej twarz, czy cała figura, zależało od pozycji i statusu portretowanego w grupie. Hals i Rembrandt całkowicie zrewolucjonizowali formułę zbiorowego portretu, osiągając efekt naturalności siedzących i poruszających się postaci. Rembrandt swoich bohaterów nie przedstawił jednak podczas uroczystego bankietu, jak to miał w zwyczaju Hals, ale podczas wymarszu na paradę, w chwili formowania szyku. Jego bohaterowie są ukazani podczas akcji znacznie bardziej złożonej niż siedzący wokół stołu rozbawieni oficerowie Halsa.

Zarówno Hals, jak i Rembrandt osiągnęli w swoich miastach sławę wybitnych portrecistów, autorów wizerunków indywidualnych i zbiorowych. Debiutem Halsa w dziedzinie zbiorowego portretu był *Portret oficerów Bractwa Strzelców św. Jerzego* z 1616 roku, a Rembrandta

– *Lekcja anatomii doktora Tulpa* z 1632 roku. Oba obrazy zapewniły im świetny start – jednemu w Haarlemie, drugiemu w Amsterdamie. Ambicje malarzy wybiegły jednak daleko poza oczekiwania zamawiających, poszukiwali nie tyle podobieństwa portretowanych mieszczan, ile raczej własnych środków wyrazu i formuł artystycznych, na które rozbawieni strzelcy ani skupieni chirurdzy zapewne nie zwracali uwagi.

BANKIET STRZELCÓW

W 1610 roku Frans Hals został członkiem Bractwa św. Łukasza w Haarlemie i rozpoczął malarską karierę w tym mieście. Jego pierwsze zlecenia nie były spektakularne, zajmował się konserwacją obrazów należących do rady miejskiej. Na zamówienia miejscowej społeczności malował również portrety. Przełomowym dziełem w jego karierze był zbiorowy portret oficerów Bractwa Strzelców św. Jerzego namalowany z 1616 roku. To wielkoformatowe dzieło, wykonane z brawurą, zapewniło mu wiele kolejnych zamówień zarówno na portrety grupowe, jak i pojedyncze wizerunki mieszkańców Haarlemu. Specjalizując się od początku kariery w malowaniu portretów, Hals wykazał się przezornością i dobrą strategią. Pozycja popularnego portrecisty zapewniła mu szybko intratne zamówienia i sławę. Namalował około setki portretów, a wiele z nich to do dzisiaj ikony holenderskiego malarstwa złotego wieku.

BRACTWA STRZELECKIE

Obywatelskie kompanie strzeleckie, oddziały składające się z wolontariuszy, odegrały dużą rolę w walce z Hiszpanami o niepodległość Niderlandów, stąd wzięła się ich popularność, a także znaczenie polityczne i towarzyskie w XVII-wiecznej Holandii. Z czasem ich rola militarna znacząco zmalała, a formacje przybrały kształt straży miejskich. Były one powoływane przez rady miejskie do ochrony przed atakami z zewnątrz, ale też wewnętrznymi rewoltami czy pożarami. W dużych miastach takich organizacji mogło być kilka, ich członków przypisywano do poszczególnych kwartałów i dzielono w zależności od broni, jaką się

posługiwali, a mogły to być łuki, kusze lub strzelby. W Haarlemie istniały dwa bractwa, dwie czynne formacje straży miejskiej. Jedna miała za patrona św. Jerzego, do niej należał przez jakiś czas sam Hals, a druga – św. Hadriana. Obie były elitarne. Nie było łatwo dostać się do grona ich oficerów, mogli nimi zostać jedynie bogaci i uznani obywatele. Członkowie milicji sami kupowali swój ekwipunek, zarówno broń, jak i mundur. Kilkuletnia kadencja stawała się dla wielu z nich ważnym krokiem w dalszej karierze we władzach miasta. Każdej nocy dwaj członkowie bractwa patrolowali swoją dzielnicę na dwóch zmianach – od dziesiątej wieczorem do drugiej w nocy i od drugiej do szóstej rano. Dziesiąta i szósta to godziny otwarcia i zamknięcia bram miasta. W optymalnej sytuacji na stu mieszkańców trzech należało do gwardii. Zwolnieni ze służby byli menonici (ale byli w związku z tym zobowiązani do płacenia większych podatków). Nie powoływano również kluczowych urzędników miejskich: lekarzy, nauczycieli, ale też duchownych i Żydów.

PEŁNE ROZMACHU BANKIETY

Bractwa strzeleckie, podobnie jak cechy, miały własne siedziby. Służyły one celom reprezentacyjnym i administracyjnym, miały również miejsca do treningów i ćwiczeń. To w nich odbywały się bankiety urządzane dla członków formacji i tam wisiały ich portrety. Portret oficerów Bractwa Strzeleckiego św. Jerzego z 1616 roku był jednym z pięciu namalowanych przez Fransa Halsa dla obu haarlemskich gwardii miejskich (kolejny powstał na zlecenie milicji z Amsterdamu). Trzy z nich pokazują oficerów podczas uroczystego bankietu. Odbywały się one raz w roku przy okazji święta patrona, ale też na zakończenie trzyletniej kadencji oficerów. Były to wystawne przyjęcia, które trwały przez kilka dni. Podczas bankietów organizowanych przez bractwa dużo pito i jedzono. Lało się głównie piwo,

chociaż na obrazach widać również kieliszki do wina. Najważniejszą potrawą był pieczony wół. Jeden z bohaterów z obrazu Halsa sięga po pieczyste. Lewą ręką podtrzymuje mięso, a drugą odkrawa dla siebie kawałek pieczeni. Oficerowie nie używają widelców, mają jedynie noże do ucinania porcji pieczeni leżącej na półmiskach. Wystawne i huczne bankiety trwały nawet tydzień, więc aby zapobiec wielodniowym libacjom, powstała w Haarlemie specjalna ustawa, ograniczająca do trzech dni czas trwania bankietów.

Klimat tych spotkań znakomicie uchwycił Peter Greenaway w filmie *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* z 1989 roku. Portret oficerów Fransa Halsa występuje w nim jako dekoracja wytwornej restauracji, w której dzieje się akcja filmu. I obraz, i film operują wyrazistymi i intensywnymi kolorami, a postaci są w nich pełne charakteru i ekspresji. Niewykluczone, że XVII-wieczni oficerowie, podobnie jak bohaterowie Greenawaya, nie byli wzorem wszelkich cnót. Ich zaróżowione twarze, korpulentne ciała i swobodne gesty wskazują na skłonność do dobrego jedzenia i niekoniecznie wyrafinowanej zabawy.

WYCENY OD GŁOWY

Portret z 1616 roku przedstawia ucztujących oficerów, ale nie powstał podczas bankietu. Nie jest to realistyczna scena uchwycona przez malarza w trakcie konkretnego wieczoru, chociaż Hals niewątpliwie dobrze oddał nastrój bankietów bractwa i ich rozmach. Co więcej, ukazani oficerowie nie pozowali artyście jednocześnie. Sposób malowania portretów zbiorowych w Holandii był dosyć skonwencjonalizowany i nie zakładał pozowania całego towarzystwa w określonym układzie i w jednym wnętrzu.

Frans Hals znał bankiety, które urządzała haarlemska milicja obywatelska zgromadzona pod patronatem św. Jerzego. Był członkiem tej

gwardii w latach 1612–1615. Namalowana przez niego scena, chociaż niepozowana, z pewnością oddawała charakter spotkań. Jak zatem powstawał grupowy portret złożony z wielu postaci? Zapewne na samym początku zamawiający ustalali liczbę przedstawionych osób. Każdy z nich musiał bowiem zapłacić za swoją podobiznę samodzielnie. Sumy za poszczególne wizerunki różniły się w zależności od pozycji na obrazie, co było wypadkową pozycji społecznej i hierarchii w obrębie bractwa. Najważniejsi, najwyżsi rangą oficerowie zajmowali miejsca na pierwszym planie i zazwyczaj byli ukazywani w całej postaci. W dziele z 1616 roku najważniejsze pozycje zajmują kapitan Nicolaes van der Meer i porucznik Pieter Veerbek. Obaj ukazani są tak, jakby niedawno odwrócili się od stołu i patrzyli na widzów, zapraszając ich do wspólnego biesiadowania.

Każdy z bohaterów obrazu nie tylko płacił, lecz także pozował oddzielnie. W żadnym momencie malowania dzieła Hals nie zgromadził wszystkich portretowanych razem i nie ustawił ich za stołem. Układ sceny i postaci był zapewne ustalony w odrębnym szkicu, a podczas wizyt poszczególnych oficerów w pracowni malarza powstawały jedynie pojedyncze studia, których celem było uchwycenie podobizny modela. Nawet zarys postaci mógł powstać zawczasu. Hals znał oficerów bractwa, wiedział, który z nich jest wysoki, który niski, który szczupły, który korpulentny. Ich ciała i kostiumy mógł zakomponować wcześniej, a podczas sesji z modelem koncentrował się jedynie na oddaniu wyglądu twarzy.

PORTRETY W AKCJI

Przed Halsem, w XVI i w XVII wieku, portrety grupowe malowali w Haarlemie wybitni malarze, jednak w zupełnie odrębnej konwencji. Bohaterowie są w nich ustawieni podobnie jak na dawnych szkolnych

zdjęciach – jeden obok drugiego i w rzędach, a niekiedy to tylko ułożone w regularną kompozycję głowy. Zazwyczaj wszyscy patrzą na wprost i tak też mają ułożone ciała. Nie były to kompozycje dynamiczne, a ponadto łączące – jak w przypadku Halsa – portret ze sceną rodzajową i bogatą martwą naturą. Pod koniec XVI wieku sztywna konwencja statycznych portretów nieco się rozluźniła. Cornelis van Haarlem w portrecie oficerów Bractwa Strzelców św. Jerzego z 1599 roku przedstawił bohaterów wokół stołu. Frans Hals niewątpliwie wzorował się na tym obrazie, aczkolwiek jego scena jest wobec kompozycji Cornelisa van Haarlema znacznie swobodniejsza, dynamiczniejsza i bardziej różnorodna. Bohaterowie Cornelisa patrzą przed siebie, sztywno stoją lub siedzą, nie ma pomiędzy nimi żadnych interakcji. Na obrazie Halsa natomiast odbywają się rozmowy, oficerowie są zajęci piciem, jedzeniem, zwracają się do siebie, patrzą w wielu kierunkach. Są dynamicznie poruszeni, a ich twarze – żywe i wyraziste.

Hals popisał się umiejętnością wykonania nie tylko portretu, lecz także dynamicznej sceny rodzajowej. Przedstawił swoich bohaterów podczas uczty i nie mamy wątpliwości, że wszyscy dobrze się bawią. Są na obrazie również elementy martwej natury, a nawet pejzażu. Hals ukazał oficerów, ale też suto zastawiony stół i cenne akcesoria: adamaszkowy obrus, brokatowe poduszki na fotelach, halabardy zawieszone na ścianach.

Przełamanie sztywnego portretu grupowego w pełen dynamiki obraz rodzajowy stosował również Rembrandt. Słynna *Straż nocna* należy do tego samego gatunku co obrazy Halsa. To zbiorowy wizerunek milicji obywatelskiej, tyle że z Amsterdamu. Rembrandt swoich bohaterów nie namalował jednak podczas bankietu, jak to mieli w zwyczaju Hals i inni malarze z Haarlemu, ale podczas wymarszu na paradę, w chwili formowania szyku. Jego bohaterowie są ukazani podczas akcji znacznie

bardziej skomplikowanej niż siedzący wokół stołu, rozbawieni oficerowie Halsa.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

DIRCK JACOBSZ., *Portret członków gwardii miejskiej Amsterdamu*, 1525 (część środkowa), 1559 (skrzydła)

Część środkową tego złożonego z trzech paneli dzieła Dirck Jacobsz. namalował w 1529 roku i jest to najstarszy zachowany portret milicji obywatelskiej w Holandii. Przedstawia gwardię strzelców z Amsterdamu. Zgodnie z popularną konwencją zbiorowych wizerunków, panującą w XVI i na początku XVII wieku, mężczyźni są ukazani w dwóch rzędach i w statycznych pozach. W później dodanych skrzydłach kompozycja jest nieco swobodniejsza, a rysy i gesty strażników okazują się bardziej zindywidualizowane. Daleko im jednak do dzieł Halsa i Rembrandta, które zamieniły sztywny portret zbiorowy w obrazy o charakterze rodzajowym z ucztującymi i poruszającymi się postaciami.

W muzeum Fransa Halsa w Haarlemie znajduje się sala prezentująca wszystkie zachowane w tym mieście portrety miejscowych bractw strzeleckich, św. Jerzego i św. Hadriana. W przestronnej sali spoglądają na widzów grupy rozbawionych oficerów i zapraszają do wspólnej biesiady. Odrobina wyobraźni i słychać szczęk kieliszków, wrzawę rozmów, śmiech, poruszenie postaci, roznosi się zapach pieczystego i piwa. Trwa dobra

zabawa elegancko ubranych panów, chociaż niekoniecznie jest ona wyrafinowana i wytworna.

WYBRANA LITERATURA:

S. Slive (red.), *Frans Hals*, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton; Royal Academy of Arts, Londyn; Frans Hals Museum, Haarlem, London 1989.

BADACZE LUDZKIEGO CIAŁA

Lekcję anatomii doktora Tulpa namalował Rembrandt w 1632 roku, jest to jego pierwszy zbiorowy portret. Malarz miał wówczas 26 lat, właśnie przeniósł się z Lejdy do Amsterdamu i rozpoczynał wielką karierę. Tworząc oficjalny wizerunek miejskich chirurgów, znakomicie wywiązał się z zadania i stał się najmodniejszym malarzem portretów w mieście.

MIEJSKIE SPEKTAKLE: EGZEKUCJE I PUBLICZNE SEKCJE ZWŁOK

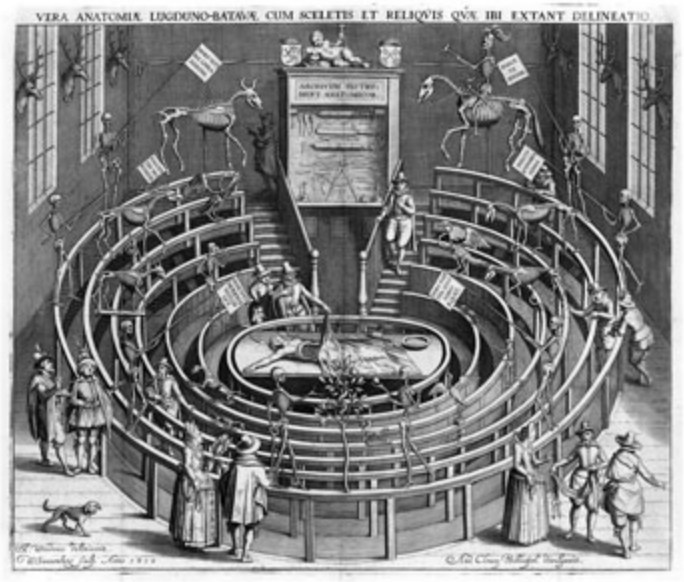
Sekcje zwłok odbywały się w Amsterdamie za zgodą władz miejskich raz w roku. Zawsze zimą, bo z dosyć oczywistych powodów wskazana była niska temperatura. Ciała należały do złoczyńców, którzy po prawomocnym wyroku byli skazywani na śmierć. Sekcje następowały tuż po egzekucji, częściej jednak następnego dnia. I egzekucje, i sekcje były publiczne. Jednak za uczestnictwo w tym ostatnim wydarzeniu trzeba było zapłacić. Wywieszano afisze, obowiązywały bilety, a cena zależała od tego, czyje ciało było preparowane. Za sekcję ciała kobiety płacono więcej niż mężczyzny, jeszcze droższe były bilety, gdy na stole leżało dziecko.

Bilety na publiczne pokazy sekcji zwłok wprowadzono wcześniej niż bilety na przedstawienia teatralne, bo już na przełomie XV i XVI wieku. Sekcje przeprowadzano w ważnych miastach uniwersyteckich, we Włoszech m.in. w Padwie, Bolonii, a w Niderlandach – w Lejdzie. Przy tamtejszych uniwersytetach do dzisiaj zachowały się tzw. teatry anatomiczne. Wnętrze *theatrum anatomicum* przypominało amfiteatr – pośrodku stał stół preparacyjny, a dookoła niego wznosiły się ku górze

platformy dla publiczności. Tuż pod sufitem prezentowano szkielety zwierząt. Publiczność stała za barierkami, ale nie miała zbyt wiele miejsca – zapewne dlatego, aby zgromadzić jak najwięcej widzów, ale i po to, aby omdlewające osoby nie zsuwały się na ziemię.

Otwieranie ciała odbywało się w ustalonej kolejności – najpierw brzuch, potem czaszka, a na końcu kończyny. Operacji dokonywał preparator, towarzyszyła mu jednak osoba wyższa rangą – prelektor, który objaśniał publiczności, co kryje się we wnętrzu ludzkiego ciała. Podczas pokazu prelektor porównywał prezentowane części ludzkich zwłok z ilustracjami w atlasie anatomicznym. Ponieważ sekcje odbywały się stosunkowo rzadko podczas zwyczajnych pokazów i uczelnianych wykładów, wiedzę o wnętrzu człowieka czerpano wyłącznie z atlasów. W czasach doktora Nicolaesa Tulpa korzystano właściwie z jedynej takiej drukowanej publikacji, wydanej w 1543 roku *De humani corporis fabrica* autorstwa flamandzkiego anatoma Andreasa Vesaliusa (1514–1564). Atlas zawierał około 300 rycin ilustrujących wnętrze poszczególnych partii ludzkiego ciała.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons



WILLEM SWANENBURGH,

Teatr anatomiczny w Lejdzie, miedzioryt na podstawie rysunku Johannesa Woudanusa, 1610

W teatrze anatomicznym w Lejdzie prowadzono badania naukowe, lekcje dla studentów medycyny, a także spektakle anatomiczne otwarte dla publiczności. Demonstracje odbywały się zazwyczaj zimą, trwały niekiedy trzy dni, aż do momentu gdy zapach i rozkład ciała uniemożliwiały dalszą pracę.

RĘKA CHIRURGA I RĘKA ZŁODZIEJA

Co zatem dzieje się na obrazie Rembrandta? Trup leży na stole, ale nie ma otwartego brzucha i czaszki, lecz rękę. Nie jest to więc kolejność, w jakiej dokonywano wówczas sekcji. Nie ma preparatora w roboczym fartuchu i zakrwawionych narzędzi. Nie ma również publiczności. Elegancki ddoktor Tulp wykłada, a jego siedmiu kolegów słucha go, jedni w skupieniu, drudzy z wyraźnym zainteresowaniem. Mogą obserwować ciało, ale też otwartą wielką księgę – to z pewnością altas Vesaliusa. Tulp unosi za pomocą chirurgicznego narzędzia ścięgna trupa, te odpowiadające

za gest, który sam wykonuje lewą ręką. Za pomocą atlasu anatomicznego, otwartego ciała i własnej dłoni tłumaczy zgromadzonym, jak działa ludzkie ciało. To, że Tulp prezentuje funkcjonowanie ręki, nie jest bez znaczenia. Jest ona sprawczynią działań fizycznych, a zarazem narzędziem poznania. Jednocześnie jest bardzo trudnym przedmiotem samej sekcji. Tulp, spadkobierca nauk Vasaliusa, chlubi się swą sprawnością praktyczną i intelektualną.

Obraz Rembrandta nie jest zatem dokładną rejestracją przebiegu sekcji zwłok. To oficjalny, reprezentacyjny portret chirurgów z Amsterdamu, zacnych uczonych przenikających tajemnice anatomii. Zawiera wiele aluzji odnoszących się do rangi ich zawodu i roli, jaką odgrywali w społeczeństwie. Powstał na ich zamówienie i do ich siedziby, która wówczas mieściła się w bramie św. Antoniego, zanim – w 1639 roku – powstał w Amsterdamie teatr anatomiczny. Obraz był oglądany podczas oficjalnych uroczystości cechowych, m.in. w trakcie bankietu, który odbywał się wieczorem w dniu sekcji z funduszy zdobytych ze sprzedaży biletów.

16 stycznia 1632 roku preparowano ciało Arisa Adriaenssona, zwanego ironicznie Arisem Kindtem (Dzieciakiem), którego złapano na kradzieży płaszcza. Ponieważ był recydywistą, w tym również mordercą, skazano go na karę śmierci. Zarówno publiczna egzekucja, jak i dostępna dla zamożniejszych płatna sekcja były częścią społecznego spektaklu, często przybierającego formy parateatralne. Spektakl obejmował egzekucję, sekcję, bankiet i pochód z pochodniami przez miasto. Ciało niecnego człowieka służyło ludzkości, nauce, poznaniu, a zatem ogólnemu dobru, ale też dydaktyce i popularnej rozrywce. Publiczna sekcja zwłok złoczyńcy, chociaż w istocie obliczona na zysk, wpisywała się również w sprawiedliwość społeczną, a jej wykonawcami byli miejscy chirurdzy.

REMBRANDT: JASNY TRUP I CZERNIE KAFTANÓW

Rembrandt znakomicie wywiązał się z zamówienia. Doktor Tulp i pozostali chirurdzy mogli być dumni ze swego wizerunku, w którym ich praca – poznawanie mechanizmu ludzkiego ciała – została ukazana w znacznie większym wymiarze – jako element ziemskiej sprawiedliwości, a zarazem dociekanie tajemnicy boskiego stworzenia. Dla Rembrandta obraz stanowił jednak podwójne wyzwanie – był realizacją prestiżowego zamówienia, a jednocześnie stawianych samemu sobie wyzwań. A w tym dziele są to co najmniej dwa niezwykle trudne malarskie zabiegi. Jednym z nich jest ukazanie w bardzo wąskiej przestrzeni wrażenia odległości pomiędzy blisko ustawionymi postaciami, a drugim – takie zestawienie barwnych plam, aby jasne obszary malowidła, mimo że są przedstawione głębiej niż te ciemne, nie wysuwały się optycznie na pierwszy plan.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Wrażenie głębi jest oddane za pomocą subtelnego zabiegu – delikatnej nieostrości, rozmycia konturów postaci stających dalej oraz gradacji tonów bieli kryz i zmniejszającego się natężenia światła.

Scena rozgrywa się w nieokreślonym szarym wnętrzu, w raczej płytkiej przestrzeni. Nie ma zatem elementów architektonicznych, które ułatwiają ukazanie głębi poprzez zastosowanie zwykłej linearnej perspektywy, np. zmniejszania się budynków i przedmiotów wraz z ich oddalaniem. W *Lekcji anatomii doktora Tulpa* do uzyskania głębi Rembrandt posłużył się innym rodzajem perspektywy – perspektywą powietrzną, dzięki której głowy postaci ukazanych z tyłu sprawiają wrażenie lekko, prawie niedostrzegalnie zamglonych i nieostrych. Ponadto w tym nieomal monochromatycznym obrazie, skromnym kolorystycznie, utrzymanym głównie w szarości, czerni i bieli istnieje przepych tonów. Wraz z oddalaniem się poszczególnych postaci zmieniają się odcienie bieli kryz i czerni kaftanów, zaróżowione z wrażenia twarze tracą wyrazistość konturów.

Rembrandt zastosował niezwykle mistrzowski zabieg – ukazał płytką przestrzeń i oddalenie pomiędzy postaciami za pomocą delikatnych przejść światłocieniowych, tak subtelnych, że niemal niedostrzegalnych i niestety często zagubionych w reprodukcjach obrazu. Białe, krochmalone kryzy lekarzy obserwujących sekcję wraz z oddaleniem stają się coraz bardziej szare i nieostre; zanikają także szczegóły ich twarzy, zmarszczki i bruzdy.

Natomiast wysunięcie czerni kaftanów przed silnie, jakby reflektorem oświetlone, jasne ciało leżące na stole to kolejny bardzo trudny trik. Po raz drugi na tak dużą skalę Rembrandt zastosuje go 10 lat później w *Straży nocnej*; tam czarny kaftan kapitana Cocka występuje przed silnie oświetloną postać dziewczynki.

Rembrandt był malarzem nieustannie poszukującym, jego ambicje nie zawężały się do zdobywania prestiżowych zamówień i solidnych za nie wynagrodzeń. Każdy obraz był dla niego wielkim artystycznym zadaniem. W *Lekcji anatomii doktora Tulpa* społeczne ambicje chirurgów spotkały się z malarskimi wyzwaniami samego Rembrandta. Były one tak subtelne i wyrafinowane, że być może pozostały niezauważone przez badaczy najgłębszych zakamarków ludzkiego ciała.

WYBRANA LITERATURA:

A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660,*
Warszawa 2005.

A. Ziemba, *„Lekcja anatomii dra Nicolaesa Tulpa" Rembrandta w „Pierścieniach Saturna" W. G. Sebalda*, „Konteksty", LXVIII, 2014, s. 159–160.

STRAŻNICY AMSTERDAMU

Straż nocna to tytuł przypadkowy. Ciemne malowidło, spowite patyną, wydawało się bowiem nokturnem lub sceną wieczorną. Dopiero niebezpieczny napad na obraz w 1975 roku spowodował jego konserwację i odsłonięcie oryginalnej, jaśniejszej tonacji. Konserwację wymusiło pocięcie obrazu, naprawiono więc mechaniczne uszkodzenia, ale jednocześnie oczyszczono malowidło z pociemniałych, zabrudzonych werniksów i starych retuszy. Obraz rozświetlił się i coraz częściej zaczął być nazywany *Wymarszem strzelców*, co i tak jest niezmiernie skróconą wersją oryginalnego tytułu. W albumie rodzinnym kapitana Fransa Banninga Cocqa, jednego z bohaterów malowidła, zachowała się wzmianka, która podaje długi, opisowy, ale bardzo typowy dla XVII wieku tytuł dzieła: „Kapitan poleca porucznikowi, aby dał rozkaz wymarszu swojej kompanii milicji obywatelskiej”.

FORMOWANIE SZYKU

I taki moment widzimy: grupa mężczyzn należąca do elitarnej formacji milicji obywatelskiej Amsterdamu tłoczy się i przepycha, formując szyk, przygotowuje się do wyjścia z siedziby, do wymarszu na paradny obchód miasta. Na obrazie są przedstawione 34 postaci, ale tylko 18 z nich to arkebuzerzy, inni zostali przez malarza dodani, aby ożywić scenę i stworzyć wrażenie tłumu, bowiem do portretu stanęło tylko kilkanaście osób z ponadstuosobowej kompanii. Na pierwszym planie ukazani są dwaj najważniejsi stopniem członkowie grupy, czyli przepasany czerwoną szarfą kapitan Frans Banning Cocq i porucznik Willem van Ruytenburgh

w złocistym kaftanie. Znajdują się oni w centrum, jest to jednak wynikiem obcięcia obrazu ze wszystkich stron, a najbardziej wzdłuż lewej krawędzi. Oryginalny układ malowidła ukazuje kopia wykonana przez Gerrita Lundensa. W zamierzeniu Rembrandta główni bohaterowie maszerowali ku widzowi z głębi malowidła, obraz był w związku z tym bardziej dynamiczny, podporządkowany ówczesnej artystycznej obsesji malarza – stworzeniu efektu naturalnego ruchu pełnowymiarowych postaci ludzkich.

Obowiązująca w Holandii tradycja grupowego portretu nakazywała malarzom przestrzegać pewnych konwencji, nawet jeśli ostatecznie dzieło było nieco sztywne i nienaturalne. Frans Hals w Haarlemie, a następnie Rembrandt w Amsterdamie całkowicie zrewolucjonizowali formułę zbiorowego portretu, osiągając efekt niezwykłej naturalności poruszających się postaci. W dziele Rembrandta strzelcy nie stoją ani nie siedzą, są ukazani w ruchu, podczas rutynowych czynności.

CZARNA LEGENDA

Z obrazem od wieków silnie związana jest mroczna legenda. Do złej sławy malowidła przyczynił się jeden z uczniów Rembradta – Samuel von Hoogstraten. W jego książce na temat sztuki malarskiej z 1678 roku pojawił się zarzut braku dostatecznego światła w kompozycji i historia o rzekomym odrzuceniu dzieła przez zamawiających.

Wątek o niechętnym przyjęciu obrazu rozwinęli historycy i krytycy sztuki w XIX wieku, łącząc go z romantyczną wizją Rembrandta, artysty niezrozumiałego przez współczesnych, odrzuconego i żyjącego w biedzie. Zgodnie z tą czarną legendą Rembrandt po namalowaniu *Wymarszu strzelców* popadł w kryzys związany ze spadkiem zleceń i kłopotami finansowymi, a także przedwczesną śmiercią Saskii, żony Rembrandta. Ten mit ostatnio zasadniczo zrewidowano. Nic bowiem nie wskazuje na to, żeby

Wymarszu strzelców nie zaakceptowano, wręcz przeciwnie – został dobrze przyjęty, opłacony zgodnie z kontraktem i umieszczony w siedzibie kompanii milicji obywatelskiej (z czasem przeniesiono go do ratusza); kryzys finansowy pojawił się w życiu Rembrandta nieco później, dopiero w latach pięćdziesiątych XVII wieku. A czy Rembrandt kochał Saskię, trudno dociec. Być może poślubił ją, ponieważ małżeństwo z krewną swego pracodawcy Hendricka van Uylenburgha było dla niego korzystne finansowo i wprowadzało go do rodziny ważnego handlarza sztuką w Amsterdamie. Szczęśliwy związek Rembrandta z Saskią i rozpacz malarza po jej przedwczesnej śmierci zostały w literaturze silnie ubarwione.

TROMPE L'OEIL

Terminem *trompe l'oeil* określa się skrajnie iluzjonistyczne przedstawienia, których celem jest wywołanie u odbiorców optycznego złudzenia, że obiekty są trójwymiarowe. Mogą to być przedstawienia architektoniczne (nieistniejące okna i drzwi, elementy budowli, a nawet kondygnacje), martwe natury z wysuwającymi się przedmiotami, malowane rzeźby, sprawiające wrażenie ustawionych w niszach, i inne. Stworzenie złudzenia wymagało wiedzy o perspektywie, skrótach i modelunku światłocieniowym, ale też kunsztu w skrajnie realistycznym odzwierciedlaniu przedmiotów. Po opanowaniu potrzebnych technik i umiejętności stosunkowo łatwo było o iluzjonistyczny obraz obiektów nieruchomych i nieożywionych. Znacznie większym wyzwaniem stawało się skrajnie iluzjonistyczne przedstawienie poruszających się postaci.

XIX-wiecznym biografom zawdzięczamy legendę Rembrandta „niedocenionego geniusza" oskarżanego o herezje w dziedzinie malarstwa, wyrażającego swój los w obrazach niezrozumiałych przez współczesnych i w kolejnych autoportretach rejestrujących troski i postępującą starość. Dzisiejsi badacze postrzegają mistrza nieco mniej romantycznie, co jednak

wcale nie oznacza, że nie dostrzegają pasji i bezkompromisowości artysty w poszukiwaniu malarskiej doskonałości. *Wymarsz strzelców* uważa się dziś za kwintesencję malarskiego iluzjonizmu, za doskonałe wielkoformatowe *trompe l'oeil* (iluzjonistyczne złudzenie oka), podsumowanie wysiłków Rembrandta szukającego w obrazach z lat trzydziestych i początku czterdziestych „najsilniejszego i możliwie najbardziej naturalnego poruszenia".

DZIEDZICTWO APELLESA

Rembrandt malował *Wymarsz strzelców* dwa lata, od 1640 do 1642 roku, nie tylko dlatego, że było to duże płótno z 34 postaciami naturalnej wielkości. Obraz stał się polem niezwykłych malarskich eksperymentów. Artysta nie tylko zmodyfikował, a nawet zrewolucjonizował w *Wymarszu strzelców* sposób malowania grupowych portretów, ale podjął również zwycięską rywalizację z kilkoma silnymi malarskimi mitami i konwencjami.

O wyzwaniach malarskich podjętych przez Rembrandta wiemy sporo dzięki Samuelowi von Hoogstratenowi, który z jednej strony przyczynił się do złej sławy obrazu, a z drugiej wyjawił malarskie sekrety Rembrandta, tyle tylko że w przeciwieństwie do czarnej legendy artysty jego malarskimi pasjami i wyzwaniami bardzo długo nikt się poważnie nie interesował.

W *Wymarszu strzelców* Rembrandt stanął w szranki z Apellesem. Antyczny malarz z czasów Aleksandra Wielkiego uchodził w dawnej historiografii za innowatora w dziedzinie odzwierciedlania na dwuwymiarowym malarskim podłożu wrażenia trójwymiarowego świata. Aby uzyskać iluzję trójwymiarowości na płaskiej powierzchni, wypukłe części przedmiotów powinny być jasne, a te cofnięte w głąb – ciemniejsze, stopniowo zacieniane. Podobnie należało malować postaci i elementy

występujące na pierwszym planie – najpierw jasne, potem ciemne. To Apellesowe dziedzictwo Rembrandt przełamał – i to ostentacyjnie – w obrazach z końca lat trzydziestych i początku czterdziestych.

Prowokacyjną grą Rembrandta z tradycją malarską jest wysunięcie na pierwszy plan ciemnych kolorów, a nawet głębokich czerni przed jasnymi, prawie białymi barwami. Kapitan i porucznik, a więc ważne, rzucające się w oczy postaci obrazu, mają zróżnicowane kostiumy – czarny, matowy i złocisty, połyskliwy. Stoją obok siebie, a ciemna postać kapitana nie sprawia wrażenia, jakby była w głębi. Co więcej – z oddali, zza ciemnego kaftana wydobywa się świetlista postać dziewczynki. A zatem wbrew zasadzie Apellesa nie zawsze to, co ciemne, się cofa, a to, co jasne, wydobywa silnie na pierwszy plan.

Aby uzyskać taki efekt, Rembrandt subtelnie zróżnicował modelunek światłocieniowy. Cienie na żółtej sukni dziewczynki są delikatniejsze i mniej nasycone niż zacienione obszary na jasnym kaftanie porucznika. Malarz zastosował zasadę perspektywy powietrznej, ale na bardzo małym dystansie. To mistrzowski trik i jest ich na obrazie więcej. Wyciągnięta ręka kapitana to najbardziej wysunięty ku widzowi element, chociaż jest ukazana w półcieniu, i to tuż przed rozświetlonym mankietem rękawa.

Oprócz modelunku światłocieniowego Rembrandt wprowadził jeszcze jeden zabieg, który pozwala ludzkiemu oku na rozróżnienie tego, co na dwuwymiarowym płótnie ma być wypukłe, a co cofnięte. Zastosował zasadę szorstkości. Hoogstraten opisał ją na prostym przykładzie – gdy na szorstkim papierze chcemy namalować niebo z chmurami, tak aby wydawało się, że chmury są nisko nad ziemią, a błękitne niebo dalej, należy zostawić chropowatą fakturę papieru tam, gdzie znajdują się chmury, a wygładzić go w partii nieba. Dzięki temu prostemu zabiegowi ludzkie oko

potraktuje chropowatą powierzchnię jako bliższą, a gładką jako dalszą i powstanie iluzja obłoków kłębiących się na niebie.

Dwa najjaśniejsze obszary obrazu to kaftan porucznika van Ruytenburgha i suknia dziewczynki z łapkami kurczaka przy pasku. Postaci nie stoją jednak w tym samym planie, dziewczynka znajduje się nieco głębiej niż prowadzący szyk porucznik i kapitan. Jej postać cofnęła się, ponieważ kolor sukni dziewczynki jest mniej nasycony niż kolor kaftana porucznika, a padające na nią cienie są delikatniejsze od cieni na okryciach pierwszoplanowych postaci.

W ten sposób Rembrandt namalował *Wymarsz strzelców* – te partie obrazu, które miały być wypukłe, są chropowate, a oddalone – gładkie. Rembrandt wprowadził tę zasadę jednak bardzo subtelnie i nie dotyczy ona jedynie ogólnej dyspozycji przestrzeni. Zasada zróżnicowania faktur jest również zastosowana na niewielkich dystansach i wykorzystana przy malowaniu detali, np. rękawów, kapeluszy, twarzy.

ARKEBUZY I PAZURY

Obraz jest malarskim majstersztykiem, ale jego wymowa i przekaz okazują się bardzo proste. Można je ująć w jednym zdaniu: arkebuzerzy wyposażeni w nowoczesną broń palną stoją na straży spokoju miasta i są gwarantami bezpieczeństwa społeczności Amsterdamu. Podkreślone jest to kilkoma symbolami, zawartymi w grze słów i symboli czytelnej dla współczesnych Rembrandta. U paska dziewczynki – a zatem nieprzypadkowo tak jasno oświetlonej – wisi martwy kurczak z wyraźnie zaznaczonymi pazurkami. Ptasia stopa z pazurkami była godłem sportretowanych amsterdamskich strzelców. Nazywali się klowenierami (*kloveniers*), gdyż używali *klovers* (typ broni palnej), a podobnie brzmiące holenderskie słowo *clauw* oznacza pazur. Nie bez przyczyny na głowie biegnącego chłopca znalazł się wieniec z liści dębu, a więc symbol męstwa, odwagi i dzielności. Na obrazie przedstawiono również herb Amsterdamu – trzy krzyże podtrzymywane przez lwa, wyhaf- towane na obrzeżu kaftana porucznika. Cień ręki kapitana kładzie się obok herbu, co jest wymownym symbolem opieki, jaką kompania i jej dowódca roztaczają nad miastem.

Obraz jest dzisiaj prezentowany na honorowym miejscu w głównej galerii Rijksmuseum w Amsterdamie. Podobnie jak *Monę Lizę* w Luwrze, trudno go dokładnie zobaczyć, bo zawsze stoi przed nim tłum. Zgodnie z muzealną konwencją *Wymarsz strzelców* wisi na stosownej wysokości i jest oddzielony od tłoczących się widzów barierką. Stojąc za nią i za plecami wysokich, krzepkich Holendrów, należałoby pamiętać, że Rembrandt nie namalował obrazu do muzeum. W intencji malarza naturalnej wielkości postaci miały „poruszać się” w stronę widza, a przestrzeń malarska przenikać się z przestrzenią, w której stoją oglądający. Być może marzeniem malarza było stworzenie w umyśle osoby przed obrazem wrażenia, że świat malarski łączy się z rzeczywistością.

WYBRANA LITERATURA:

E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997.

E. van de Wetering, *Rembrandt: Quest of a Genius*, kat. wyst., Het Rembrandthuis Museum, Amsterdam; Gemäldegalerie, Berlin, Amsterdam 2006.

A. Ziemba, *Nowa wizja osobowości i twórczości Rembrandta*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXIII, 2008, s. 29–44.

XI SCENY Z ŻYCIA MAŁŻEŃSKIEGO

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

JOHANNES VAN EYCK, *Portret Arnolfinich*

1434, deska dębowa, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londyn

Johannes van Eyck na życzenie działającego w Brugii kupca z Lukki stworzył portret włoskiej pary w dostatnim domu w Niderlandach. Obraz miał być świadectwem społecznej pozycji i zamożności Arnolfinich, a z czasem zapewne również wspomnieniem ich pobytu w północnej Europie.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GRANT WOOD, *American Gothic*

1930, płyta pilśniowa, 74,3 x 62,4 cm, Art Institute of Chicago

Popularność obrazu zaskoczyła zarówno malarza, jak i pozujących do niego modeli. Fikcyjną małżeńską parę tworzą w nim siostra Granta Wooda i jego dentysta. W intencji artysty mieli reprezentować typową farmerską rodzinę z Iowa.

ŹRÓDŁO: copyright David Hockney Inc.

DAVID HOCKNEY, *Mr and Mrs Clark and Percy*

1971, płótno, 213 x 305 cm, Tate Modern, Londyn

Ossi i Celia Clark pozowali w swym modnym mieszkaniu w Notting Hill. Byli świeżo po ślubie, spodziewali się dziecka, ich portret nie jest jednak przedstawieniem małżeńskiej idylli. Pomiędzy małżonkami nie ma gestu ani spojrzenia, które wskazywałyby na czułość czy zainteresowanie.

Portrety narzeczonych i wizerunki małżeńskie były bardzo popularnym gatunkiem malarskim, pokazywały, jak ważnym wydarzeniem w życiu prywatnym i społecznym jest narzeczeństwo, a następnie małżeństwo. Niejednokrotnie trafiały do narzeczonych, zanim mieli oni możliwość poznać się osobiście. Wizerunki księżniczek powielane w wielu wersjach rozsyłano na europejskie dwory w poszukiwaniu odpowiednich koligacji. Gdy związek został zawarty, powstawały portrety małżeńskie. Miały różne formaty, wielkości, formy, a nawet funkcje.

Najczęstszą formą portretu małżeńskiego, zarówno w Niderlandach, jak i w Italii, były pary obrazów lub dyptyki. Portrety zamierzone jako *pendant* miały te same wymiary, oprawę, a także podobne tło i kompozycję. Postaci małżonków przedstawiano w identycznym ujęciu (stojący lub siedzący, w całej postaci, w popiersiu lub do ramion) i lekko zwracano ku sobie, aby powieszone obok siebie obrazy tworzyły komplet. Bohaterami *pendant* mogli być narzeczeni, świeżo poślubieni małżonkowie, ale powstawały również z okazji rocznic ślubu. W przypadku dyptyków wizerunki kobiety i mężczyzny miały wspólną oprawę. Wybitnym przykładem dyptyku (prezentowanego jednak we wtórnej, nieoryginalnej ramie) jest portret Federica da Montefeltro i jego żony Battisty Sforzy, dzieło Piera della Franceski powstałe po 1472 roku, a więc po przedwczesnej śmierci Battisty. Portrety małżeńskie pełniły bowiem również funkcje kommemoratywne.

W XV i na początku XVI wieku dominowały portrety małżonków malowane jako para lub dyptyk. Portret Arnolfinich jest tu wyjątkiem, badaj pierwszym w Niderlandach obrazem, na którym małżonkowie są ukazani w całej postaci we własnym domu. Dzieła, na których małżonkowie są przedstawieni razem, w obrębie jednej kompozycji, we Włoszech pojawiły się dopiero w drugiej dekadzie XVI wieku. W 1523 roku powstał portret Marsilia Cassottiego i jego żony Faustyny namalowany przez Lorenza

Lotto. Obraz zawiera bogatą symbolikę odnoszącą się do małżeństwa. Amor nakłada jarzmo na młodą parę w związku z ich nowymi obowiązkami małżeńskimi. Z jarzma wyrasta laur, symbol cnoty i wierności. Marsilio przygotowuje się do założenia obrączki na palec Faustyny, a więc powtarza kulminacyjny moment ceremonii zaślubin.

Portrety małżonków umieszczano również na zewnętrznych skrzydłach poliptyków lub w obrębie przedstawień religijnych, nie pełniły tam jednak funkcji upamiętnienia zaślubin. Fundatorzy dzieła są przedstawieni jako pobożni chrześcijanie, wspierani przez świętych patronów w oczekiwaniu na zbawienie.

W panoramie małżeńskich wizerunków *Portret Arnolfinich* jest dziełem szczególnym. Małżonkowie pokazani są w prywatnym wnętrzu, w czułej relacji – trzymają się za ręce i witają gości. Nie jest to, jak podają dawne interpretacje, moment ich zaślubin, lecz chwila przywitania. Dzieło ma zatem charakter na poły narracyjny, ale też reprezentacyjny, zawiera bowiem symbole odnoszące się do wierności i domowych cnót na równi z aluzjami do zamożności pary i jej statusu społecznego.

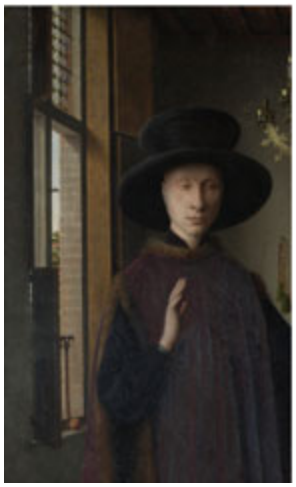
Na tle historii portretów małżeńskich przedstawienie państwa Clark Davida Hockneya zdaje się w równym stopniu tradycyjne, jak i nowoczesne. Jego relacja z wizerunkiem Arnolfinich jest dyskretna – współczesna para jest ukazana we własnym domu, w otoczeniu przedmiotów, które podobnie jak w XV-wiecznym malowidle van Eycka skrywają aluzje do przedstawionych osób i ich relacji. Rycina na ścianie to dzieło samego Hockneya z cyklu *Kariera rozpustnika*, odniesienie do bogatego, biseksualnego życia Ossiego, a lilie w wazonie to znak kobiecej czystości. Psa – symbol wierności – zastąpił u Hockneya kot, wiązany z niezależnością i namiętnością. Arnolfini trzymają się za ręce, a pomiędzy Ossim a Celią Clark znajduje się otwarte okno. Porównanie obu par –

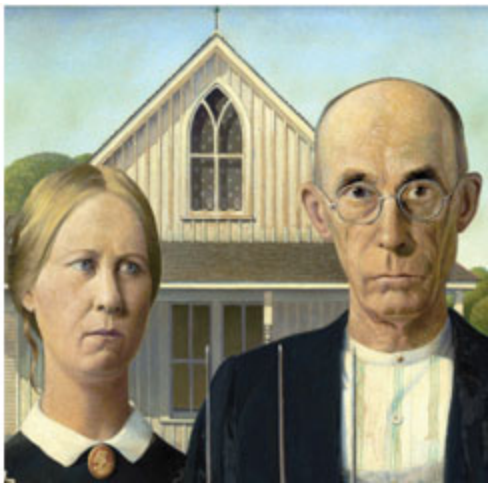
Arnolfinich i Clarków – to ciekawe studium relacji małżeńskich, ale też społecznego postrzegania instytucji małżeństwa w XV i XX wieku.

American Gothic Granta Wooda to w zestawie prezentowanych tu portretów małżeńskich dzieło najbardziej kłopotliwe, i to z wielu powodów. Nie przedstawia konkretnej rodziny. Modele to siostra malarza i jego dentysta, upozowani jednak na typową parę farmerską z Iowa, dumnie stojącą przed skromnym domem obłożonym sidingiem i z gotyckim oknem z katalogu budowlanego. Obraz wiele jednak łączy z tradycją portretów małżeńskich. Mężczyzna, jak w większości dawnych portretów, a potem fotografii, stoi po lewej, a kobieta po prawej stronie. Akcesoria ujawniają ich społeczny status.

Trudno jednak dociec, czy obraz jest pochwałą przeciętności, czy satyrą. Historia jego odbioru pokazuje, że przy dyskretnym milczeniu autora dotyczącym jego pierwotnych zamierzeń parodia może zamienić się w afirmację.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited (L)





We wnętrzu brugijskiego pokoju Arnolfinich są dwa okna – jedno za plecami gospodarzy, a drugie przed nimi. Na obecność drugiego, symetrycznego okna wskazuje jego odbicie w lustrze, dwie plamy światła na podłodze – jedna za, a druga przed parą, a także rozkład dziennego oświetlenia w komnacie. Hockney również wykorzystał światło wpadające do mieszkania Clarków do stworzenia nastroju, a zarazem malarskiego popisu. Namalował swoich bohaterów pod światło – Celię w półcieniu żaluzji, a Ossiego i kota w ostrzejszym oświetleniu, nieco spłaszczającym bryły. Jedynie bohaterowie Wooda pozują w rozproszonym świetle dnia, a okno nie jest na obrazie elementem gry światła i cienia, lecz symbolem niskiego statusu pary, a zarazem złego gustu małżonków z Iowa. Nic dziwnego, że mieszkańcy tego stanu nie przyjęli obrazu zbyt ciepło. Stylizowane okno z katalogu i malutki domek obłożony sidingiem dobitnie wyrażały prowincjonalną przeciętność.

PORTRET PEŁEN TAJEMNIC

Bohaterowie obrazu zostali ukazani w całej postaci, w dostatnim wnętrzu. Jest to pierwszy znany w historii sztuki portret mieszczańskiej pary, zrealizowany w tak reprezentacyjnej konwencji, która z czasem będzie przysługiwać głównie władcom. Jednak nie tylko to jest w tym obrazie niezwykłe. Wiąże się z nim wiele kwestii do tej pory niewyjaśnionych i tajemniczych.

Pewne jest tylko jedno – obraz namalował Johannes van Eyck, znakomity mistrz niderlandzki, w 1434 roku. Świadczący o tym podpis artysta umieścił w widocznym miejscu, ponad bogatą ramą wypukłego lustra. Brzmi on: „Johannes van Eyck fuit hic/1434” [Johannes van Eyck był tutaj/1434].

Co jednak oznacza podkreślona sygnaturą obecność malarza?

Wnętrze i przedstawione w nim przedmioty zostały namalowane z niezwykłą pieczołowitością i mistrzostwem w naśladowaniu faktur poszczególnych materii. Futro ma właściwą gęstość i miękkość, aksamit – ciężar, drewno – chropowatość, a metalowy świecznik – połysk. Jednak pomimo drobiazgowego realizmu coś jest nie tak. Dlaczego postaci są tak wysokie, że dorównują łożu z baldachimem? Kim jest ukazana para i jaki moment w ich życiu został tu przedstawiony? Wreszcie, jaka jest funkcja zawieszonego w głębi pokoju lustra i co oraz kto się w nim odbija?

KIM ONI SĄ?

Od dziesiątek lat parę na obrazie nazywa się małżeństwem Arnolfinich, jednak dokładne ustalenie tożsamości postaci nie jest wcale takie proste.

Zamówienie portretu oraz okoliczności jego powstania nie są bowiem udokumentowane i nie ma jasnych przekazów, kim mogliby być mężczyzna i kobieta namalowani przez van Eycka. Przez stulecia identyfikowano ich na różne sposoby. W inwentarzu zbiorów Małgorzaty Austriackiej z 1516 roku zapisano, że na obrazie jest „Hernoul le Fin z żoną”, a kilka lat później: „Arnoult Fin”. Małgorzata Austriacka otrzymała obraz od Diega de Guevary, hiszpańskiego ambasadora na dworze burgundzkim, który był jego pierwszym udokumentowanym właścicielem. Większość swego życia spędził w Niderlandach i najpewniej mógł znać tożsamość postaci przedstawionych przez van Eycka, nawet jeśli nie spotkał ich osobiście. Jednak już od połowy XVI wieku aż po połowę XIX stulecia w inwentarzach hiszpańskich zbiorów królewskich określano parę jako „mężczyznę i kobietę” albo „ciężarną niemiecką kobietę i młodzieńca”. Dopiero dwaj bardzo zasłużeni XIX-wieczni badacze – Joseph Archer Crowe i Giovanni Battista Cavalcaselle – zwrócili uwagę, że zapisy: „Hernoul le Fin” i Arnoult Fin” mogły być nieudolną, lokalną próbą odnotowania włoskiego nazwiska Arnolfini. Rozwijając tę hipotezę, William Weale w 1861 roku utożsamił Giovanniego Arnolfiniego, znanego z burgundzkich rachunków dworskich, z Giovannim di Arrigo Arnolfinim, który zmarł w Brugii w 1472 roku. Według Weale’a sportretowaną parą byliby Giovanni di Arrigo Arnolfini i jego żona Giovanna Cenami.

Pomimo tych ustaleń wielu historyków sztuki widziało w sportretowanych osobach samego Johannesa van Eycka i jego żonę Margaretę albo też przedstawienie małżeństwa morganatycznego, a więc zawartego pomiędzy osobami nierównymi stanem. Powszechnie przyjęto jednak hipotezę, że obraz przedstawia Giovanniego di Arrigo Arnolfiniego i jego żonę Giovannę Cenami.

Współcześni badacze, którzy wnikliwie przeszukali brugijskie archiwa, natknęli się na co najmniej pięciu działających w tym mieście Arnolfinich, kupców i mieszczan z Lukki. Są w nich wzmiankowani: Giovanni di Nicolao i jego bracia Battista di Nicolao i Bartolomeo di Nicolao oraz kuzyni Michele di Arrigo i jego starszy brat Giovanni di Arrigo. Okazało się ponadto, że utożsamiany do tej pory z bohaterem obrazu Giovanni di Arrigo nie ożenił się aż do 1447 roku, a portret – na co wyraźnie wskazuje sygnatura – powstał 13 lat wcześniej. Lorne Campbell, kurator londyńskiej National Gallery, zakłada, że jeżeli odczytanie nazwiska „Hernoul le Fin" jako „Arnolfini" jest poprawne, to należałoby przypuszczać, że portretowanymi byli Giovanni di Nicolao Arnolfini, który w 1434 roku miałby około trzydziestu lat, i jego domniemana (bo niewspomniana w żadnych źródłach) druga żona.

Włoski kupiec Giovanni di Nicolao Arnolfini był notowany w Brugii już w 1419 roku, a źródła mówią, że przebywał w tym mieście jeszcze w 1452 roku i najprawdopodobniej tam zmarł. Zajmował się kosztownymi transakcjami, handlował bowiem luksusowymi towarami: gobelinami, wyrobami jubilerskimi ze złota, jedwabnymi sukniami, które sprzedawał królowi Anglii Henrykowi V czy księciu Burgundii Filipowi Dobremu; udzielał również potajemnych pożyczek miastu Brugii i księciu Brabancji Janowi IV. Giovanni ożenił się w 1426 roku z trzynastoletnią Constanzą Trentą, która zmarła parę lat po ślubie. Nie ma wzmianek o jego powtórnym małżeństwie, chyba że za dowód uznamy obraz Johannesa van Eycka. Jest to jednak konstrukcja oparta na wielu przypuszczeniach i znakach zapytania.

OBRAZ W SIATCE INTERPRETACJI

Portret Arnolfinich jest jednym z najbardziej skomplikowanych i zarazem najczęściej analizowanych obrazów w historii malarstwa europejskiego. Tylko w XX wieku poświęcono mu kilkadziesiąt opracowań. Wśród rozlicznych interpretacji nie brakuje nawet propozycji całkowicie niewiarygodnych. Jeden z badaczy uważał, że tematem obrazu jest chiromancja, a przedstawiony mężczyzna czyta z dłoni kobiety przyszłość jej nienarodzonego dziecka. *Nota bene* kobieta wcale nie jest w ciąży, podtrzymuje obfite fałdy sukni w eleganckim geście, znanym z wielu innych wizerunków niderlandzkich z XV wieku, m.in. z przedstawień świętych dziewic na kwaterach retabulów ołtarzowych…

W podręcznikach, popularnych opracowaniach i albumach, a także w powszechnie czytanej polskiej wersji Wikipedii przytacza się interpretację Erwina Panofskiego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. W znaczący sposób zaważyła ona na sposobie odczytywania obrazu w XX wieku. Panofsky uznał, że dzieło przedstawia zaślubiny Giovanniego di Arrigo Arnolfiniego, kupca z Lukki osiadłego w Brugii, z Giovanną Cenami i że są to zaślubiny prywatne, zawarte w domu w obecności świadków, o czym miałby świadczyć podpis: *Johannes de Eyck fuit hic* oraz odbicie samego malarza i jego towarzysza w lustrze. Obraz miałby zatem stanowić ślubny certyfikat, a zarazem swoisty wykład o sakramencie małżeństwa jako odbiciu mistycznych zaślubin Chrystusa Oblubieńca z Marią Oblubienicą Eklezją. Taki kontekst nadawałby małżeństwu ziemskiemu i jego cielesnemu aspektowi usprawiedliwienie, a nawet uświęcenie poprzez akt wcielenia i odkupienia. Na tę wykładnię miałyby wskazywać wszystkie przedmioty budujące symboliczny szyfr obrazu. I tak: zdjęcie chodaków miałoby oznaczać, że to ziemia święta; łoże i sypialnia – łono Marii; lustro – „zwierciadło bez skazy” z *Pieśni nad*

pieśniami, pies – symbol wierności, a światło świecy – *Lux Dei*, światło świętości Bożej.

Niezwykle erudycyjna interpretacja Panofskiego, przytaczana zazwyczaj – podobnie jak tutaj – w bardzo uproszczonej wersji, zaważyła na popularnym odbiorze obrazu, mimo że była wielokrotnie krytykowana przez historyków sztuki. Wśród współczesnych badaczy nie ma już być może ani jednego jej zwolennika. Podważane są dwie kluczowe tezy badacza – to, że bohaterami są Giovanni di Arrigo Arnolfini i Giovanna Cenami oraz że obraz przedstawia moment ich zaślubin. Rentgenogramy, a zwłaszcza reflektogramy w podczerwieni ukazały bowiem bardzo wiele *pentimenti*, autorskich zmian, których artysta dokonał podczas tworzenia obrazu. Na przykład gest małżonka był wielokrotnie poprawiany w fazie podrysowania (szkicowym rysunku kompozycji naniesionym na grunt przed położeniem farb), zatem najpewniej nie jest to skonwencjonalizowany gest przysięgi małżeńskiej, lecz forma powitania. Ponadto wielu motywów – pomarańczy, różańca, chodaków, psa – nie było w podrysowaniu, co burzyłoby tezę Panofskiego o jednorodnej koncepcji symbolicznej dzieła i odczytywaniu go jak rebusu na podstawie kolejnych znaczących elementów.

W innych współczesnych interpretacjach nie brakuje też śmiałych tropów genderowych, w których usytuowanie postaci miałoby odzwierciedlać XV-wieczne układy społeczne i role płciowe. Miałby to potwierdzać chociażby układ postaci w pomieszczeniu, który wzmacnia przynależność Giovanny do sfery domowej – zajmuje ona pozycję w pobliżu łoża, a jej pantofle leżą w głębi pomieszczenia, sugerując, że nigdzie się nie wybiera. Natomiast w przypadku Giovanniego został podkreślony jego związek ze światem zewnętrznym: pozycja w pobliżu okna, jak i należące do niego chodaki stojące w pogotowiu nieopodal drzwi.

Jednak wedle Lorne’a Campbella, kuratora londyńskiej National Gallery, obraz van Eycka nie jest przedstawieniem zaślubin, lecz sceną powitania gości. Domownicy stoją nie w sypialni, jak myślał Panofsky, lecz w recepcyjnym wnętrzu zamożnego domu (łoża paradne były wyposażeniem takich wnętrz), i witają postaci, które odbijają się w zwierciadle. A zatem pozdrawiają zarazem widzów stojących przed obrazem. Dzięki trikowi z lustrem wszyscy – zarówno ci, którzy się w nim odbijają, jak i oglądający malowidło – podziwiają zamożność kupieckiego domu i wytwornych gospodarzy.

Może zatem powinniśmy postrzegać *Portret Arnolfinich* jako dzieło retoryczne, przedstawiające powitanie gości w zamożnym domu, ostentację bogactwa i dumy jego właścicieli, którzy w pogodny wiosenny dzień ubrali się w podbite futrem ubiory i wyłożyli egzotyczne na północy pomarańcze. Czyż malarz nie powiększył znacznie postaci w stosunku do otaczających je sprzętów, aby rysy twarzy i szczegóły wykwintnych szat portretowanych były wyraźnie widoczne? Wchodzący do domu Arnolfinich goście, podobnie jak van Eyck dawniej, a współcześni widzowie dzisiaj, mogli utożsamić się z postaciami odbitymi w lustrze, oglądać obraz, a zarazem być na nim. Życzenie bogatych kupców, aby uwiecznić ich ziemskie powodzenie i pozycję, zostało przez van Eycka wzbogacone o malarski fortel, grę z widzem, na tyle intrygującą, że powtórzyli ją inni malarze, chociażby Velázquez w słynnych *Pannach dworskich*.

WYBRANA LITERATURA:

L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, kat. zb., National Gallery, Londyn, New Haven–London 1998.

A. Ziemba, *‘Arnolfini’ Jana van Eycka*, w: *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*. *Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*,

Warszawa 2007, s. 11–24.

A. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. I – *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008; t. II – *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011; t. III – *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015.

KOMICZNA WALENTYNKA

American Gothic Granta Wooda to w Stanach Zjednoczonych obraz kultowy, stawiany na równi z innymi słynnymi dziełami amerykańskich artystów, takimi jak *Portret matki* Jamesa Whistlera czy *Nighthawks* Edwarda Hoppera. Wymieniany bywa nawet w rankingu trzech najbardziej znanych obrazów świata obok *Mony Lizy* Leonarda da Vinci i *Krzyku* Edwarda Muncha. Co prawda rankingów popularności dzieł sztuki jest wiele, a ich autorzy posługują się różnymi kryteriami, jednak *American Gothic* pojawia się w wielu zestawieniach, i to zawsze bardzo wysoko. Trudno dociec dlaczego… *Krzyk* Muncha miał być malarską ewokacją silnych emocji i przeżyć psychicznych, *Mona Liza* z kolei – wyrazem harmonii pomiędzy człowiekiem a pejzażem oraz hołdem dla doskonałości natury. To duże wyzwania, traktowane przez autorów z najwyższą powagą. W przypadku *American Gothic* trudno nawet dociec, czy był on stworzony z poważną intencją, czy jest zwykłą parodią.

PEWNEGO RAZU W AMERYCE

Grant Wood należał do grupy malarzy działających w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, określanych mianem regionalistów. Byli to artyści pochodzący ze środkowych stanów Ameryki. Wooda wymienia się jako jednego z trzech najważniejszych przedstawicieli tego nurtu obok Thomasa Harta Bentona, który pochodził z Missouri, i Johna Steuarta Curry’ego z Kansas. Urodził się na farmie w Iowa, a wychował w niewielkim miasteczku Cedar Rapids. To w nim po studiach założył pracownię na strychu starej wozowni.

W latach trzydziestych, po krachu na giełdzie w 1929 roku i po wybuchu wielkiego kryzysu, regionaliści uzyskali wielką popularność, wpisywali się w patriotyczną propagandę i nurt amerykańskiego protekcjonizmu, faworyzującego wszystko, co swojskie (rzecz jasna, dotyczyło to wyłącznie kultury białych obywateli). Stworzyli wizję patriotycznej prowincji, zgodnie z ówczesną polityką i jej retoryką promującą kulturową izolację i rozpowszechnianie zdrowych, a zatem wyłącznie amerykańskich wartości. Odrzucili wzory sztuki płynące z Europy, a przede wszystkim wszelkie tendencje awangardowe i nowoczesne. Co więcej, nurt odcinał się od tego, co płynęło do środkowych stanów ze wschodniego wybrzeża Ameryki, głównie z liberalnego i „intelektualnego" Nowego Jorku. Podstawowym złożeniem sztuki regionalistów, oprócz manifestacyjnej pochwały amerykańskiej prowincji i jej historii, był realizm przedstawień, prosty i wyrazisty obraz pracy i życia na wsi, niekiedy przybierający formy rustykalnej idylli.

Grant Wood i jego koledzy malarze często wyprawiali się w głąb środkowych stanów. Inicjatorem tych wypraw, a zarazem programu krzewienia kultury na prowincji był Edward Rowan. W ramach pilotażowego programu założył galerię w Cedar Rapids, finansowaną przez Carnegie Corporation z Nowego Jorku, a także artystyczną kolonię w miasteczku Eldon (Stone City Art Colony). Oprócz plenerów dla artystów pochodzących z regionu odbywały się tam również wykłady i warsztaty dla mieszkańców miasta w założonej przez Rowana bibliotece. Podczas jednej z wizyt w Eldon Grant Wood natknął się na wiejską posiadłość, która zainspirowała go do namalowania obrazu. Niespodziewanie dzieło przyniosło mu niezwykłą sławę i zyskało status ikony XX wieku.

DOM GOTYCKI I JEGO MIESZKAŃCY

Był to typowy, niewielki domek farmerski – drewniany z elementami neogotyckimi, wybudowany w stylu, który amerykanie nazywają *carpenter gothic* (snycerski gotyk) albo *rural gothic* (wiejski gotyk). Ma bardzo prostą i surową konstrukcję, jedynym elementem dekoracyjnym jest w nim ostrołukowe okno z drewnianymi profilami przypominającymi maswerki, umieszczone na szczytowej ścianie pod dachem. Okno – jedno z wielu w ofercie katalogów budowlanych – było popularnym wyborem klientów w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Z tego czasu pochodzi budynek przedstawiony przez Wooda. Ukończono go w 1882 roku dla rodziny Dibble'ów.

Gdy Wood wraz z kolegą podjechali pod dom Dibble'ów, artysta nie miał o nim przychylnego zdania. Wyśmiał go i określił mianem typowego domu farmerskiego w Iowa o konstrukcji z tektury. Uważał, że obecność gotyckiego okna w domu o tak kruchym szkielecie konstrukcyjnym jest pretensjonalna i absurdalna. Jednocześnie jednak uznał go za malowniczy i poprosił właścicieli o zgodę na wykonanie szkicu. W tym czasie gospodarzami nie byli już Dibble'owie, lecz Jonesowie. To jednak nie oni zostali przedstawieni na tle posiadłości. Na miejscu Wood wykonał szkic domu farbami olejnymi na tekturze, ale nie było na nim żadnych postaci. Obraz znany jako *American Gothic* powstał już w pracowni malarza w Cedar Rapids na podstawie plenerowych szkiców i fotografii. Wood zmienił proporcje budynku: dom na obrazie ma nieznacznie podwyższony dach, smuklejsze proporcje, a okno jest większe i lepiej wyeksponowane. Inwencją malarza była również wizja właścicieli – najwidoczniej ci prawdziwi, których przecież poznał, nie pasowali do wyobrażenia o mieszkańcach środkowej Ameryki, o idealnych farmerach.

Do wizerunku gospodarzy pozowali siostra artysty Nan i dentysta Wooda dr Byron McKeeby. Malarz przedstawił ich tak, jak według niego powinni wyglądać mieszkańcy domu – surowo i poważnie, choć nie jest jasne, czy w intencji Wooda miało to być małżeństwo, czy może ojciec z córką. Wizja idealna zakładała najpewniej małżeństwo, jednak siostra Wooda bardzo przeciw temu protestowała, nie chciała być bowiem postrzegana jako żona dwa razy starszego mężczyzny.

Kim zatem według wizji malarza mieli być „właściwi" gospodarze farmy? Ubrani są bardzo skromnie, wręcz purytańsko. Fartuch kobiety z drobnym nadrukiem i bluzka z białym kołnierzykiem i broszką przypominają wzory XIX-wiecznej mody. Mężczyzna w roboczych spodniach trzyma widły. Prezentuje je jednak tak jak królowie na oficjalnych portretach berła lub święci swoje atrybuty. Widły są tutaj oznaką farmera i identyfikacją modela, symbolem jego ciężkiej pracy. Całości tego poważnego, a zarazem idyllicznego obrazu dopełniają firanki w oknach i doniczki na parapetach. Przedstawione postaci to skromni, surowi i pracowici farmerzy. Raczej pozbawieni poczucia humoru.

SERIO CZY NA ŻARTY?

W 1930 roku *American Gothic* zgłoszono na konkurs organizowany przez Art Institute of Chicago. Sędziowie nazwali obraz komiczną walentynką i uznali raczej za żart. Wśród jurorów znalazł się jednak ważny sponsor instytucji, któremu obraz najzwyczajniej się spodobał, i to on miał spory udział w przyznaniu Woodowi trzeciej nagrody, brązowego medalu i trzystu dolarów. Najważniejsze było jednak to, że muzeum kupiło obraz do swojej kolekcji. Początkowo towarzyszyła mu raczej zła sława. Wielu światłych krytyków tego czasu, m.in. Gertruda Stein, uznało go za parodię amerykańskiej prowincji. Nie wzbudził również entuzjazmu wśród

mieszkańców Iowa. W wychodzącej w Cedar Rapids gazecie ukazał się ich list, protestujący przeciw ukazywaniu mieszkańców regionu jako „wynędzniałych pionierów i purytańskich fundamentalistów”. Na samym początku lat trzydziestych obraz był zatem widziany jako satyra farmerskiego życia i mieszkańców środkowych stanów Ameryki. Zacięte miny i surowe spojrzenia nie budzą sympatii wobec gospodarzy sielskiej posiadłości, raczej śmieszą.

Początkowo Wood nie zabierał głosu w tej sprawie i nie ujawniał swoich intencji. Przeczekał burzliwie opinie aż do czasu, gdy obraz zaczął być postrzegany pozytywnie. Na fali wzmożonej propagandy regionalizmu, w czasach wielkiego kryzysu znacznie wzrosła afirmacja skromnego życia i prostych, surowych wartości. *American Gothic* stał się obrazem propagującym amerykańską niezłomność i pionierskiego ducha, a sam Wood wyparł się wówczas europejskich fascynacji, pochował swoje obrazy wykonane w impresjonistycznym i postimpresjonistycznym stylu.

Grant Wood związał się silnie z innymi regionalistami – Johnem Steuartem Currym i Thomasem Hartem Bentonem. Wyrzekł się nawet swojego intelektualnego i artystycznego zaplecza: studiów, podróży po Francji i fascynacji europejską sztuką. Ogłosił: „wszystkie najlepsze pomysły, jakie miałem w życiu, przyszły mi do głowy podczas dojenia krów”. Nie były to jednak szczere wyznania. Artystyczne i kompozycyjne źródła obrazu są, wbrew słowom Wooda, głęboko zakorzenione w tradycyjnej sztuce europejskiej, ale też w kanonach fotografii portretowej, sięgających jeszcze XIX wieku. Na portrecie małżeńskim należało wyglądać dostojnie i poważnie, stać w pozie zastygłej i nieporuszonej. Na dawnych fotografiach zazwyczaj nikt się również nie uśmiechał.

W stylu malarskim obraz nawiązuje natomiast do sztuki niemieckiej i niderlandzkiej XV wieku, do portretów wychodzących z warsztatów Johannesa van Eycka, Rogiera van der Weydena czy Hansa Memlinga. Wood podczas czterech podróży do Europy w latach 1922–1928 uważnie studiował technikę i realizm Johannesa van Eycka. Od niderlandzkiego mistrza zaczerpnął wierność w malowaniu detali, umieszczenie portretu na tle pejzażu, który ponadto zawiera szczegóły wyraźnie odnoszące się do życia bohaterów. Wzorce pochodzące z obrazów dawnych mistrzów europejskiego malarstwa raczej nie przyszły mu do głowy podczas dojenia krów w Iowa.

Niejasność intencji Wooda, niejednoznaczne połączenie powagi i satyry, uczyniło obraz uniwersalnym. A to uniwersalność czyni dzieła sztuki nieśmiertelnymi. I to nawet wtedy, gdy balansują pomiędzy hołdem a parodią, powagą i żartem. *American Gothic* może być odczytywany jako ikona regionalizmu lat trzydziestych, a zarazem bawić i stanowić źródło niekończących się parodii.

AMBIWALENTNY STATUS IKONY

American Gothic zyskał popularność wraz ze wszelkimi jej konsekwencjami, którymi oprócz masowego powielania stały się również liczne parodie. Pierwsza pojawiła się już w 1942 roku. To dzieło Gordona Parksa ukazujące mężczyznę w roboczym ubraniu z miotłą i mopem na tle amerykańskiej flagi. Inną konsekwencją sławy są rozliczne reprodukcje obrazu umieszczane na plakatach, pocztówkach, zeszytach, kubeczkach czy koszulkach. Miejscem szczególnego kultu jest dom Dibble’ów. Odnowiony w 1992 roku należy obecnie do władz stanu Iowa. Ponieważ był zbyt mały i delikatny w konstrukcji, aby udostępnić go zwiedzającym, w 2007 roku postawiono obok niewielki muzealny pawilon, prezentujący dawne

farmerskie życie w Iowa. Można tam również kupić rozliczne pamiątki nawiązujące do obrazu Wooda – fartuch pani domu drukowany w drobne wzorki i widły gospodarza, firankę z okna i doniczki.

Po wpisaniu do wyszukiwarki internetowej tytułu obrazu otrzymamy ponadto dziesiątki wizerunków wykorzystujących kompozycję *American Gothic* – każda amerykańska para prezydencka jest upozowana na bohaterów Wooda (Melania Trump ma jednak zdecydowanie niepurytański dekolt). Twarze idealnych farmerów z Iowa są też zastępowane fotografiami słynnych celebrytów, takich jak Angelina Jolie i Brad Pitt, czy postaci fikcyjnych – Wilmy i Freda Flinstonów, Kermita i Piggy czy Simpsonów. Mogą też mieć rysy każdego użytkownika internetu sprawnie posługującego się programami graficznymi. Parafrazując tytuł kolażu Richarda Hamiltona, można byłoby zapytać, co czyni *American Gothic* dziełem tak pociągającym.

WYBRANA LITERATURA:

B. Haskell i in.,*Grant Wood: American Gothic and Other Fables*, kat. wyst., Whitney Museum of American Art, Nowy Jork, New York 2018.

MAŁŻEŃSTWO MODNE

Byli młodzi, piękni, utalentowani i popularni w środowisku swingującego Londynu lat sześćdziesiątych XX wieku. Ossie Clark projektował ubrania, a Celia Birtwell – tkaniny. Pracowali razem. Odnieśli sukces w niezwykle gorącym okresie, w którym Londyn był stolicą światowej mody. Ossie był zwany królem King’s Road, ulicy słynnych butików. Projektował kostiumy sceniczne dla Micka Jaggera, Beatlesów, Lizy Minnelli, to on wprowadził modę na kurtki z wężowej skóry. David Hockney znakomicie znał tę parę i przyjaźnił się zarówno z Celią, jak i Ossiem.

W późnych latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku Hockney namalował wiele podwójnych, monumentalnych portretów. Modelami do nich byli przyjaciele, małżeństwa, kochankowie. Ich portrety są tak przenikliwe, że niekiedy aż przerażające. Hockney uważnie studiował nie tylko wygląd swych modeli, lecz także ich charaktery i osobowości, a poprzez uważną obserwację mowy ciał i spojrzeń wnikał we wzajemne relacje bohaterów. Zaczynał od ich fotografowania. Zdjęcia do obrazu *Mr and Mrs Clark and Percy* pochodzą z 1969 roku, samo płótno powstawało ponad rok. Hockney ukończył je dopiero w 1971 roku.

SCENA MAŁŻEŃSKA WE WNĘTRZU

Mieszkanie państwa Clark mieszczące się w XIX-wiecznej zabudowie zostało wyprute ze wszystkiego, co stare, tylko widok z okna przywołuje elementy typowej londyńskiej architektury z czasów wiktoriańskich – grube tralki balkonu, kamienne obramowania okien i ceglane ściany. Wyposażenie mieszkania jest modne i nowocześnie zaaranżowane. Puchaty dywan nie

ma żadnych wzorów, telefon i lampa stoją bezpośrednio na podłodze, fotel nie ma nóg, lecz jest wygiętą przezroczystą płytą, niewiele jest ozdób.

Celia stoi, a Ossie siedzi z kotem na kolanach. Rozdziela ich okno i nie patrzą na siebie. Na podwójnych portretach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Hockney stosował ciekawy trik – jedna z postaci zazwyczaj patrzyła na drugą, a ta, na którą był skierowany wzrok towarzysza, spoglądała poza obraz, na widza. W tym obrazie nie ma żadnego kontaktu wzrokowego pomiędzy małżonkami, nie ma nawet gestu, który wskazywałby na wzajemną czułość czy zainteresowanie. Oboje patrzą poza obraz, w stronę widza. Spojrzenie Ossiego jest zbuntowane, trochę dzikie, a postawa dosyć zblazowana. Nonszalancko trzyma papierosa. Celia przeciwnie – jest skupiona i lekko uśmiechnięta, jednak pomimo tego uśmiechu ma smutny wyraz twarzy. Oboje wydają się swobodni, ale mają skupione miny. Decyzja o ich rychłym rozwodzie wisi w powietrzu. Hockney długo pracował nad portretem państwa Clark, przyznał, że chciał w nim uchwycić relacje pary. Ten zamiar niezwykle mu się udał, przeczuł przyszłość pary i nadchodzące rozstanie, do którego ostatecznie doszło w 1974 roku.

W podobnie bezwzględny sposób Hockney przedstawił inną wpływową parę swych czasów – małżeństwo Weismanów. Ich portret – znany pod tytułem *Amerykańscy kolekcjonerzy* – przedstawia Freda i Marcie Weismanów przed ich domem w Kalifornii. Portret zamówiła Marcia Weisman i miał on przedstawiać jedynie jej męża. Hockney postawił jednak warunek (współcześni artyści w przeciwieństwie do dawnych mogą stawiać swym zleceniodawcom żądania), aby portret był podwójny, małżeński, gdyż postrzegał Weismanów jako intrygującą parę. I tak powstał wizerunek obojga – zamożnych kolekcjonerów, pozujących na tle nowoczesnego domu przypominającego przeszkloną galerię sztuki. Z zaciśniętej pięści

Freda Weismana spływa krew. Marcia uśmiecha się, podobnie jak stojący za nią indiański totem. Są podobni do rzeźb ze swojej kolekcji. W tym małżeństwie raczej też nie ma miłości.

KARIERA ROZPUSTNIKA

Mr and Mrs Clark and Percy to obraz, w którym Hockney na różne sposoby czerpie z tradycji dawnych mistrzów. Już sam gatunek – podwójny portret małżeński we wnętrzu – sięga XV wieku i nawiązuje dyskretny dialog z *Małżeństwem Arnolfinich* Johannesa van Eycka.

Związek wizerunku Clarków z dawnym malarstwem jest jednak głębszy niż tylko konwencja portretowa. Gdybyśmy bowiem mieli, tak jak w przypadku dzieł starych mistrzów, postrzegać przedstawione na obrazie przedmioty jako atrybuty bohaterów, to niewątpliwie lilie (symbol niewinności Marii w scenach zwiastowania) przynależałyby do Celii, a kot mógłby być postrzegany jako symbol zmysłowości i niewierności Ossiego. Kto wie, czy takiej symbolicznej funkcji nie pełni również telefon – stoi po stronie męża i jest przedmiotem łączącym go nie z domem, lecz ze światem zewnętrznym. A czym jest żółta książka leżąca na stole? Być może to *yellow pages* – książka telefoniczna. Gdybyśmy rozbudzili wyobraźnię, to i jej bohaterów – mieszkańców Londynu – moglibyśmy włączyć do intrygi snutej na obrazie…

Przedmiotem kluczowym dla interpretacji dzieła jest grafika wisząca na ścianie pokoju. To dzieło samego Hockneya, jedna z 16 rycin z cyklu przedstawiającego epizody *Kariery rozpustnika*. Hockney nawiązał w nim do dzieła innego angielskiego artysty Williama Hogartha i jego serii obrazów i rycin z 1735 roku. Tom Rakewell, bohater *Kariery rozpustnika* Hogartha, po otrzymaniu ogromnego spadku uległ licznym pokusom życia – opuścił narzeczoną dla brzydkiej, ale bogatej kobiety, uczęszczał do

domów rozpusty i kasyn, uczestniczył w orgiach, kupił drogie ubrania, ale skończył – w myśl moralizatorskiej intencji Hogartha – w przytułku dla obłąkanych. Przywołanie ryciny z przygodami Toma Rakewella jest doskonałym komentarzem do życia pary z czasów swingującego Londynu i losów samego Ossiego. Wszak był to współczesny rozpustnik – prowadził bogate biseksualne życie pozamałżeńskie, co ostatecznie doprowadziło do rozstania z Celią.

A jak potoczyły się dalsze losy bohaterów? Celia do dzisiaj jest aktywną projektantką. Kilka lat temu stworzyła kolekcję tkanin dla popularnej sieci Topshop. Jej projekty były i nadal są bardzo kolorowe i wzorzyste. Natomiast Ossie w 1996 roku, ponad dwie dekady po powstaniu portretu małżeńskiego z Celią, został zasztyletowany przez swego włoskiego kochanka.

HOCKNEY I STARZY MISTRZOWIE

W 2005 roku BBC Today przygotowało ranking 10 najpopularniejszych obrazów znajdujących się w zbiorach brytyjskich. Dzieło Davida Hockneya *Mr and Mrs Clark and Percy* jako jedyny obraz żyjącego artysty znalazło się w tym zestawieniu. Wśród innych popularnych obrazów były m.in.: *Chrzest Chrystusa* Piera della Franceski, *Słoneczniki* Vincenta van Gogha, a także *Mażeństwo Arnolfinich* Johannesa van Eycka i *Kariera rozpustnika* Williama Hogartha.

Portret państwa Clark to obraz namalowany nowoczesnym medium – farbami akrylowymi. Ciekawe jest jednak to, w jaki sposób Hockney, posługując się nową technologią, podjął się starych malarskich wyzwań. W *Portrecie Arnolfinich* światło pada z lewej strony przez otwarte okna, w portrecie Clarków natomiast z okna umieszczonego na wprost widza. Jest dzień. Postaci są przedstawione w trudnym malarskim ujęciu – pod światło

– wraz z pozostałymi przedmiotami tworzą wyraziste plamy, w których gubią się szczegóły, ale już nie refleksy kolorów. Ile odcieni szarości i błękitów znajduje się na białym futrze kota!

Obraz powstawał bardzo długo, ponad rok, Hockney wykonał w tym czasie fotografie oraz wiele studiów póz postaci i ich usytuowania we wnętrzu. Przedmiotów – lilli, telefonu, nawet ryciny na ścianie – nie ma w szkicach do obrazu. Wazon z liliami malarz studiował już we własnej pracowni i dodał, podobnie jak inne rekwizyty i kota, później, gdy budował aluzyjny kod obrazu.

Mamy tu zatem studium światła i postaci, a zarazem dyskretny język aluzji. Obraz jest wyrafinowany pod każdym względem. Malarskim subtelnościom w oddawaniu materii (spójrzmy na stopę Ossiego zatopioną we włosach dywanu czy na błysk rozświetlonej krawędzi fotela) towarzyszy wnikliwa analiza tego, co dzieje się w wewnętrznym świecie bohaterów i pomiędzy nimi. Bez wątpienia w XV-wiecznym przedstawieniu *Małżeństwa Arnolfinich* Johannesa van Eycka można dostrzec znacznie więcej czułości. Odpowiednikiem psa symbolizującego wierność małżeńską z obrazu van Eycka jest u Hockneya kot, nawiązujący do zmysłowości, niewierności i zazdrości. Ulubienica Ossiego, Blanche, siedzi na jego kolanach czujna i w każdej chwili gotowa do skoku.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

Hockney – i to zapewne wzorem van Eycka – uzupełnił portret Clarków o elementy, które pokazują, w co było wyposażone modne mieszkanie małżonków, a zarazem zawierają aluzje charakteryzujące parę i ich relację. Jednym z takich motywów są towarzyszące zwierzęta. U Arnolfinich to pies, a u Clarków – kot. Mały piesek stojący u stóp małżonków odnosi się do małżeńskiej wierności, a kot na kolanach Ossiego Clarka wręcz przeciwnie, sugeruje zdradę, ale też namiętność. Zgodnie z tytułem obrazu kot nosi imię Percy, jednak w rzeczywistości była to Blanche, inny kot Ossiego. Hockney – zaskoczony w 2005 roku wyborem swego obrazu do grupy najpopularniejszych malowideł w UK – przyznał w wywiadzie, że imię Blanche nie pasowało mu to tytułu dzieła.

Hockney dobrze znał swoich modeli i celnie scharakteryzował ich postawy. A co zrobił van Eyck? Zapewne jedyne, co mógł – przedstawił swoich zleceniodawców jako wzorowych gospodarzy i małżonków i nie mógłby tego zmienić, nawet gdyby cała Brugia huczała od plotek o zdradach włoskiego kupca.

WYBRANA LITERATURA:

S. Barron, M. Tuchman, *David Hockney: A Retrospective*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, Tate Modern, Londyn, Los Angeles–New York 1988.

S. Howgate, B. Stern Shapiro (red.), *David Hockney. Portraits*, kat. wyst., National Portrait Gallery, Londyn, London 2006.

C. Kinley, *Hockney: Mr and Mrs Clark and Percy*, kat. wyst., Tate Modern, Londyn, London 1995.

X ALEGORIE MIŁOŚCI

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

AGNOLO BRONZINO, *Alegoria z Wenus, Kupidynem i Czasem*

ok. 1545, deska, 146 x 116 cm, National Gallery, Londyn

Obraz Bronzina to malarski poemat o naturze miłości, a zarazem niedający się łatwo rozwiązać rebus. W dodatku pełen erotycznej pikanterii, którą w wiktoriańskiej Anglii ocenzurowano kilkoma przemalowaniami.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

MICHELANGELO MERISI, zwany CARAVAGGIEM, *Amor zwycięski*,

ok. 1601–1602, płótno, 156 x 113 cm, Gemäldegalerie, Berlin

Amor Caravaggia – dzieciak z kpiarskim uśmiechem – góruje nad symbolami władzy, nauki i sztuki. To upostaciowienie miłości, która panuje nad wszystkim i nadaje ziemskim działaniom sens i siłę.

Pierwszy z obrazów to prezent wielkiego księcia Toskanii Kosmy Medyceusza dla króla Francji Franciszka I; drugi powstał na zamówienie rzymskiego arystokraty i wielbiciela sztuki Vincenza Giustinianiego. Oba są alegoriami miłości, jej różnorodne oblicza i konsekwencje ukazują w sposób zmysłowy, pikantny, ale też żartobliwy.

Dworskie malowidło Bronzina jest chłodne i w kolorystyce, i w wyrazie. Jego bohaterowie to bogowie i alegorie różnych aspektów miłości, a zatem nie ludzie, lecz – w tym przypadku – nieco dziwaczne ucieleśnienia pojęć, które reprezentują. Główni bohaterowie to Wenus i Amor. Bogini igrająca z Amorem jest jednocześnie niezwykle czujna wobec tego, co dzieje się za jej plecami. Niebezpieczeństwo grozi jej ze strony samego Amora, Prawdy, ale też Szaleństwa. Przedstawiona scena wydaje się elegancka i wytworna, w istocie jest jednak pełna rezerwy (relacja pomiędzy Wenus i Amorem), walki (Czasu i Prawdy), lecz także fałszywych pozorów (Ułuda) i cierpienia (Zazdrość).

W przeciwieństwie do tych postaci Amor Caravaggia wydaje się zwykłym, figlarnym chłopakiem z brudnymi paznokciami. Wręcz niewiniątkiem. Za jego chłopięcą naturalnością stoi jednak niezwykła potęga, choć nie jest jasne, czy Amor w interpretacji Caravaggia zdaje sobie z tego sprawę. Jest otoczony przedmiotami, które w syntetyczny sposób definiują ludzkie aktywności, są wśród nich: korona, berło, zbroja, książki, instrumenty muzyczne, nuty, narzędzia geometryczne, globus. Umieszczone pod nogami Amora ukazują siłę jego władzy. Amor (w tym przedstawieniu to on, a nie Wenus jest upostaciowieniem miłości) panuje nad całym światem, w jego rękach znajdują się ludzkie pasje i namiętności – rządy, wojny, nauka i sztuka. Amor zwycięża wszystko.

Obrazy traktują o miłości w sposób aluzyjny, za pomocą symboli i alegorii. Zawierają różne treści i przesłania. Świadczy to o tym, jak

niezwykle bogaty jest obszar związany z naturą miłości, ale też jak różnorodny i niejednoznaczny może być repertuar środków, za pomocą których opowiada się o niej w malarstwie.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

PETER PAUL RUBENS,

Ogród miłości, 1630–1635, płótno, 188 x 283 cm, Prado, Madryt

Alegorią miłości jest również wielopostaciowy, na pozór rodzajowy obraz Petera Paula Rubensa, zwany *Ogrodem miłości*. W idyllicznej scenerii odpoczywa i flirtuje wiele par – na pierwszym planie eleganckie towarzystwo (trzy pary i cztery wytwornie ubrane kobiety), a w głębi nieco bardziej rubaszne postaci, które bawią się i obściskują w cieniu portyku. Są też liczne amorki z symbolami małżeństwa, takimi jak jarzmo, gołębie czy wieniec z róż. Ogrodową architekturę zdobią rzeźby przedstawiające trzy Gracje (pochwała piękna kobiecego ciała), nieopodal znajduje się fontanna z figurą *Wenus Lactans*, z której piersi wypływa woda (alegoria płodności), jest też paw – symbol Junony, patronki małżeństw. Na obrazie Rubens wykorzystał portyk własnego domu w Antwerpii, włoskie rzeźby ogrodowe i żonglował powszechnie znanymi symbolami, by stworzyć zmysłowy obraz, a zarazem pochwałę małżeństwa i ziemskiej miłości. Obraz dekorował sypialnię hiszpańskiego króla zapewne jako wróżba płodności, dobrej miłości i wyrafinowana podnieta.

SŁODYCZ I GORYCZ MIŁOŚCI

Zaledwie trzy postaci spośród przedstawionych na obrazie można rozpoznać dzięki tradycyjnym atrybutom. Są to Wenus z jabłkiem (otrzymała je od Parysa na znak zwycięstwa w rywalizacji o tytuł najpiękniejszej bogini), Kupidyn z kołczanem i strzałami oraz Czas z klepsydrą. Identyfikacja pozostałych bohaterów nie jest łatwa, a różnorodnych propozycji ich rozpoznania jest bardzo wiele. Kłopot sprawia nie tylko określenie wszystkich bohaterów obrazu, lecz także ustalenie jego tematu. Nawet używanych powszechnie tytułów dzieło ma kilka – *Alegoria czasu i miłości*, *Zwycięstwo czasu nad miłością* czy wreszcie ten najbezpieczniejszy *Alegoria z Wenus, Kupidynem i Czasem*.

TAJEMNICZE POSTACI

Poza trzema tytułowymi postaciami pozostałe są nie tylko tajemnicze, lecz także dziwaczne. Po prawej stronie dynamicznie kroczy mały chłopiec o lekko rozbawionym, a nawet złośliwym spojrzeniu. Z płatkami róż w dłoniach kieruje się w stronę całującej się pary. Za chwilę obrzuci nimi Wenus i Kupidyna. Jednak róże mają nie tylko pachnące, miłe w dotyku płatki, lecz także ostre kolce, a na jeden z nich za chwilę chłopak nieopatrznie nastąpi. Ta postać bywa określana jako Żart, Dowcip, ale też jako upostaciowienie Szaleństwa, Głupoty lub Przyjemności.

Zza chłopaka wychyla się hybryda z twarzą miłej dziewczynki, lecz z ciałem dziwnego, fantastycznego zwierzęcia. Ma łapy lwa i ogon wielkiego węża. W prawej ręce trzyma plaster miodu i zdaje się podawać go w zachęcającym geście, natomiast lewą dłonią podtrzymuje ostre żądło,

którym kończy się jej ogon. Miód i żądło – a zatem słodycz i jad. Być może jest to alegoria Zdrady, Oszustwa – dziewczyna o z miłym uśmiechu oferuje miód, ale w zanadrzu ma jadowitą, pełną goryczy truciznę.

A kim są dwie postaci po lewej, za Kupidynem? Jedna z nich trzyma się za głowę i wyje z rozpaczy. Pogrążona we własnych czarnych myślach, nie patrzy na nikogo. Może jest to alegoria Cierpienia albo Zazdrości? Jest jeszcze postać z twarzą ukrytą za maską, w fantazyjnym kapeluszu i z wieńcem laurowym wokół głowy. Kto wie, czy nie jest to jedna z kluczowych postaci na obrazie. Erwin Panofsky, znawca ikonografii dawnej sztuki, widział w niej alegorię Prawdy walczącej z Czasem. Inny badacz Max Friedländer odczytywał ją jako Noc, a Michael Levey – jako Zapomnienie.

Oprócz zagadkowych postaci są jeszcze maski leżące u stóp Wenus i gołąb. Gołąb odnosi się niewątpliwie do Wenus i jest łatwym do odczytania symbolem miłości. Wymowa masek pozostaje bardziej niejednoznaczna. Jedna z nich odpowiada poezji i literaturze tragicznej, a druga komedii. Może dlatego, że oba gatunki, choć każdy inaczej i na swój sposób, opowiadają o miłości. Mogą mieć również pejoratywne znaczenie, maski tworzą iluzję, zakrywają i ukrywają, tak jak można ukrywać, ale i udawać miłość.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

W swej hermetycznej alegorii Bronzino przedstawił abstrakcyjne pojęcia w formie alegorii. Przybrały one nie tylko postać ludzką, jak Czas, ale też formy fantastycznych hybryd. Dziewczynka z piękną twarzą ma tułów lwa i ogon zakończony żądłem. Kusi plastrem miodu – fałszywą słodyczą, aby szybko i skutecznie zabić. Inspiracją do tej postaci mogła być mantykora z bestiariuszy. Średniowieczne bestiariusze zawierały opisy zwierząt i ich zwyczajów wraz z moralizującą przypowieścią. Wśród opisanych istot były też zwierzęta fantastyczne, np. jednorożce, lub dziwaczne hybrydy, m.in. mantykory z lwim tułowiem, skrzydłami smoka i ludzką głową. Miały też ogon zakończony żądłem z silną trucizną.

NIEODCZYTANY REBUS

Cóż takiego wyraża to nagromadzenie przedziwnych postaci wokół Wenus i Kupidyna? Jakież to pełne póz i gestów przedstawienie odgrywają przed naszymi oczami? Wenus i Kupidyn całują się, ale trudno określić ten pocałunek jako macierzyński bądź synowski… Obejmują się, ale ich wzrok

jest chłodny, patrzą na siebie podejrzliwie i przenikliwie, jakby chcieli się nawzajem oszukać lub przechytrzyć. Wenus całuje Kupidyna, a jednocześnie wyciąga mu z kołczanu strzałę – usypia jego czujność, aby go rozbroić. Ten fortel Wenus był już niejednokrotnie przedstawiany w malarstwie. Bronzino nie wymyślił tego motywu, mógł go zaczerpnąć od swoich mistrzów. Rozbrajanie Kupidyna w bardzo podobnym ujęciu odnajdujemy w rysunku Michała Anioła, a następnie w wykonanym na jego podstawie obrazie Jacopa Pontorma, nauczyciela Bronzina. W tych dziełach Wenus wykrada Kupidynowi strzałę, aby ten nie raził na ślepo i złośliwie strzałami miłości. Jednak na obrazie Bronzina również Kupidyn oszukuje Wenus – jedną dłonią dotyka jej piersi, a drugą obejmuje głowę. Jest to gest pieszczoty, za którym kryje się kolejny fortel – Kupidyn, bawiąc się włosami Wenus, usiłuje zarazem zdjąć jej diadem, a zatem ją zdetronizować, odebrać bogini miłości oznakę jej godności i potęgi. Pomiędzy głównymi bohaterami toczy się chytra gra o władzę.

Całująca się para jest otoczona postaciami, których obecność nie może w tak wyrafinowanym obrazie być przypadkowa. Nie jesteśmy pewni ich tożsamości, ale jeden klucz do jej odczytania wydaje się oczywisty – są to przyjemności i rozkosze towarzyszące miłości, a także wiążące się z nią cierpienia, w tym oszustwo i zazdrość. Są to zatem *passioni d’amore* – powiązane z miłością namiętności. W ten sposób postaci z obrazu opisał Giorgio Vasari w *Żywocie Bronzina*, w słynnym dziele poświęconym biografiom artystów.

Ale to jeszcze nie koniec rebusu. Kolejna gra toczy się w tle obrazu pomiędzy Czasem a nieodgadnioną postacią w masce. Czas ciągnie niebieską kotarę w swoją stronę, a zamaskowana postać odwrotnie – próbuje zasłonić nią rozgrywającą się przed naszymi oczami scenę. Z jednej strony wściekły Czas, a z drugiej nieporuszona żadnym grymasem maska.

Czyżby była to walka Czasu z Zapomnieniem? Stary, sięgający jeszcze starożytności topos literacki mówi o tym, że Czas walczy z Prawdą i ostatecznie zawsze ją odkrywa. Postać w masce jest jednak otoczona wieńcem laurowym przynależnym poezji. Czyżby Czas walczył tu z iluzją, fikcją, a może nawet mistyfikacją, którą chce odsłonić? Walka Czasu z Maską to kolejny element zagadki.

OBRAZ JAK POEMAT

Agnolo Bronzino był nadwornym malarzem Medyceuszy we Florencji. Miłość, jej natura i związane z nią namiętności stanowiły częsty temat modnych konwersacji dworskich i pożądany motyw literacki. Sam Bronzino – chociaż malarz i poeta – wyspecjalizował się w konwencjonalnej miłosnej liryce opartej na wzorach Petrarki. Zachowało się około trzystu jego poematów. W poezji i traktatach opisywano konwencjonalne, zalecane sposoby zachowywania się zalotników wobec siebie i okazywania uczuć. Giovanni Castiglione w *Dworzaninie*, ale też Giovanni della Casa w traktacie *Galatea* opisali konwencje amorycznych sytuacji, żartując jednocześnie z ofiar miłości, popadających w sztuczne i afektowane zachowania.

Czyżby złożone dzieło Bronzina było próbą rywalizacji malarskiego dzieła z literacką metaforą? Obrazowym odpowiednikiem poetyckiej aluzji? Namalowanie złożonej z wielu elementów metafory wydaje się trudniejszym zadaniem niż ujęcie jej w słowach. Czyżby Bronzino podjął się karkołomnego zadania – namalowania miłosnego poematu zawierającego wszelkie niedopowiedzenia kryjące się między wierszami?

Wreszcie – czy wydźwięk obrazu jest poważny, czy raczej ironiczny i groteskowy? Pomimo obecności walczących i cierpiących postaci nie wydaje się, aby było to przedstawienie patetyczne i heroiczne. Sprawia

wrażenie wizualnego żartu pełnego aluzji, dworskiego kaprysu, który powstał *per diletto* – dla przyjemności i podniety zarówno intelektualnej, jak i zmysłowej. Wielki książę Toskanii Kosma I Medyceusz podarował obraz Franciszkowi I. Król Francji był znany z licznych romansów i upodobania do kobiet, a jego dwór – z wyrafinowanych dysput o aspektach miłości. Bronzino poddał im ciekawy i złożony temat do rozmów, ich uczestnicy mogli chwalić się przed sobą znajomością alegorii, ich atrybutów, metafor, wreszcie mitologii i poezji i żonglować nimi na wiele sposobów. Obraz tak jak poemat nie musi, a może nawet nie powinien być interpretowany tylko w jeden sposób.

FIGURA SERPENTINATA

Sposób wykonania obrazu odpowiada stopniem wyrafinowania jego treści. Jest mistrzowskim popisem malarskich umiejętności Bronzina. Artysta umieścił postaci w bardzo ciasnej przestrzeni, kolana Wenus zdają się wysuwać z obrazu. Bohaterowie są ukazani w wyszukanych, często nienaturalnych pozach. Ciała Wenus i Kupidyna oplatają się, zastygły w układzie, który nazywano *figura serpentinata*. Skomplikowane, nienaturalne ujęcie skręconego ciała było postrzegane jako artystyczny popis i wyraz wykwintnej maniery. Kolory są nasycone, chłodne, a ciała postaci mają barwę marmurów. Farba nałożona jest tak, że nie widać najmniejszego śladu pędzla, powierzchnia malowidła sprawia wrażenie gładkiej, wypolerowanej emalii. Dworska wytworność obrazu wyraża się zatem nie tylko w aluzyjnej, pełnej zagadek treści, lecz także w skontrastowaniu gorącej, pikantnej wymowy dzieła z jego zimną, lustrzaną powierzchnią.

WIKTORIAŃSKA CENZURA

Do zbiorów National Gallery w Londynie obraz Bronzina kupił w 1860 roku ówczesny dyrektor muzeum – Charles Eastlake. Był malarzem, znawcą technik dawnych mistrzów i znakomitym koneserem sztuki. Za jego czasów kupiono do National Gallery około 150 wybitnych obrazów, głównie dzieł mistrzów włoskiego renesansu.

W 1860 roku malowidło Bronzina było już przemalowane, nieznany malarz, działający na zlecenie nieokreślonego zleceniodawcy, zamalował brodawkę na piersi Wenus, tę, którą ujmuje w palce Kupidyn. Ukrył też wysunięty w pocałunku język bogini i nie był to koniec cenzurowania erotycznego charakteru dzieła. Sam Eastlake zlecił londyńskim restauratorom przykryć wieńcem laurowym wypięte pośladki Kupidyna, a łono Wenus – welonem.

Eastlake, wybitny znawca sztuki, nie był hipokrytą, doskonale zdawał sobie sprawę z alegorycznej wymowy obrazu i z tego, że nie jest to rozpasany wizerunek pornograficzny, lecz poemat o naturze miłości, ujęty w karby wyrafinowanych alegorii. Mógł się jednak obawiać odbioru obrazu w XIX-wiecznym Londynie i zlecił wykonanie kilku dodatkowych korekt, aby nie gorszyć wiktoriańskiej publiczności. Efekty dawnej obyczajowej cenzury usunięto podczas konserwacji obrazu w XX wieku. Dzieło Bronzina odzyskało swój pierwotny pikantny charakter.

WYBRANA LITERATURA:

L. Cheney, *Agnolo Bronzino: The Muse of Florence*, [b.m.] 2014.

C. Falciani (red.), *Bronzino: Painter and Poet at the Court of the Medici*, kat. wyst. Palazzo Strozzi, Florencja, Florence 2010.

D. Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge 2000.

ZWYCIĘSTWO KAPRYŚNEGO AMORA

To był najwspanialszy obraz w kolekcji markiza Vincenza Giustinianiego. Najprawdopodobniej za radą niemieckiego znawcy i teoretyka sztuki Joachima von Sandrarta (w latach 1632–1635 był on kuratorem rzymskiej galerii Giustinianiego) na co dzień malowidło zasłaniała kotara. Chowano je nie tylko w celu ochrony przed światłem słonecznym i kurzem. Obraz stanowił klejnot wielkiej, bo liczącej ponad 300 malowideł i ponad 1000 rzeźb, kolekcji i był pokazywany jedynie specjalnym gościom. Być może pozostawał ukryty, aby nie przyćmiewać innych dzieł swoją wyjątkowością. Cóż zatem niezwykłego zasłaniała i odsłaniała zielona kotara?

ORLE SKRZYDŁA AMORA

Amor to figlarny chłopiec, zaróżowiony z rozbawienia. Jest ładny, ale zęby ma krzywe, a paznokcie niedomyte. Wokół niego leżą porozrzucane przedmioty odpowiadające różnorodnej ziemskiej działalności – korona, berło i zbroja, nuty i instrumenty muzyczne, pióro i manuskrypt, przyrządy geometryczne, a zatem symbole władzy, sztuki, nauki i wytwornych przyjemności. Jest też więdnąca róża, zapewne po to, aby przypomnieć o przemijaniu wszystkich ziemskich dóbr, w tym piękna i życia. Amor, chociaż wydaje się rozbrykany, niczego nie niszczy, panuje nad rozgardiaszem. Coś go jednak rozbawiło.

W pozycji, w której się znajduje, nie wytrzymałby długo. Podpiera się palcami prawej nogi, podczas gdy druga jest zawinięta i leży na

podwyższeniu. W prawej, wyciągniętej ręce dzierży strzały, a co robi lewą? Raczej nie sięga nią po łuk. Wszystko wskazuje na to, że się drapie. Postać Amora została ukazana plastycznie i zapewne wiernie wobec modela. Z natury, bardzo realistycznie są również namalowane orle skrzydła. I tu wkraczamy w kulisy powstawania obrazu. Być może duże skrzydła przymocowane do pleców uwierały drobnego modela i go łaskotały. Były ciężkie i niewygodne, a pozujący w nich chłopiec wiercił się, śmiał i drapał. Mogło się to stać powodem żartów, a Caravaggio postanowił utrwalić ten szczególny moment zniecierpliwienia chłopaka podczas pozowania. W ten sposób wytworna alegoria miłości Vincenza Giustinianiego spotkała się z przaśną warsztatową rzeczywistością.

ZA ZASŁONĄ

Richard Symonds, angielski podróżnik, który w latach 1649–1651 przebywał w Rzymie, napisał, że Amor w kolekcji Vincenza Giustinianiego ma ciało i twarz chłopca o imieniu Cecco, który w tym czasie mieszkał z mistrzem. Czy to ten sam Cecco del Caravaggio, który po śmierci mistrza stał się uznanym malarzem? Jeśli tak, to nie tylko uczył się i pomagał przy pracach technicznych: gruntował płótna, naciągał je na blejtram i ucierał farby, lecz także pozował do niektórych rzymskich obrazów mistrza, może jako św. Jan Chrzciciel, Izaak, Amor i anioł. Natomiast Joachim von Sandrart zapisał, że modelem do postaci Amora był dwunastoletni chłopiec z przypiętymi do pleców orlimi skrzydłami. I zakończył opis dzieła pochwałą, że wszystko na obrazie wydaje się prawdziwe jak w życiu. Caravaggio słynął z tego, że nie idealizował swoich bohaterów, niezależnie od tego, czy byli to rzymscy chłopcy, bywalcy tawern, święci, czy choćby Maria. Wiernie oddawał rysy modeli, malował ich brudne pięty i paznokcie, nie stronił od zwyczajności, a nawet brzydoty.

Elementem, który nadawał prostym modelom Caravaggia niezwykłość i dramaturgię, było światło, traktowane przez malarza inaczej niż bohaterowie. Podczas gdy ludzie byli malowani z natury, to oświetlające ich snopy stawały się kreacją malarza, jedynie zainspirowaną rzeczywistymi zjawiskami. *Amor zwycięski* Giustinianiego pojawia się w silnym świetle, które wydobywa z mroku jego ciało i kilka przedmiotów najważniejszych dla wymowy dzieła. Reszta jest pogrążona w mroku lub ciemności. Dzięki temu zabiegowi ciało Amora wydaje się plastyczne i niemal przebija kolanem dwuwymiarową przestrzeń obrazu.

Iluzja fizycznej bliskości Amora miała być zapewne jednym z elementów zaskakujących gości Giustinianiego, gdy z obrazu zsuwała się zasłona. Wybrańcy, zaproszeni przez markiza do oglądania dzieła Caravaggia, mieli szerokie pole do dysput i popisów – mogli odczytywać znaczenie poszczególnych przedmiotów zgromadzonych wokół Amora, a jako znawców sztuki bawiły ich zapewne również inne smaczki. Jednym z nich jest poza Amora, która chociaż tak udatnie zaaranżowana, nie jest inwencją Caravaggia. Tak ukazani są Victoria, jedna z rzeźb przeznaczona do nagrobka Juliusza II (Palazzo della Signoria, Florencja), i Ganimedes na rysunku Buonarrotiego (obecnie w Windsor Castle), podobnie przedstawił się sam Michał Anioł pod postacią św. Bartłomieja w *Sądzie Ostatecznym*, na fresku ze ściany ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej (patrz: s. 337). Caravaggio nawiązał w ten sposób do dzieł swego wielkiego imiennika. Nowy Michelangelo podjął rywalizację z mistrzem z przeszłości.

APOTEOZA MIŁOŚCI I GIUSTINIANIEGO

Leżący na podłodze zapis nutowy zaczyna się wyraźną literą V. To inicjał imienia Giustinianiego. Vincenzo był potomkiem arystokratycznej genueńskiej rodziny, władającej do 1566 roku grecką wyspą Chios. Po

zajęciu jej przez Ottomanów ojciec Vincenza zabrał dwóch synów do Rzymu. Został tam wpływowym bankierem, obsługującym m.in. finanse Watykanu. W chwili śmierci, w 1600 roku, był jednym z najbogatszych ludzi w Rzymie. Synowie odziedziczyli majątek i sami go pomnażali. Vincenzo przejął interesy ojca, a jego starszy brat Benedetto został kardynałem. Obaj stali się jednymi z najwybitniejszych kolekcjonerów i protektorów sztuki swych czasów.

Vincenzo gromadził kolekcję w Palazzo Giustiniani niedaleko Panteonu i w rodzinnej rezydencji w Bassano. W Rzymie był sąsiadem i przyjacielem jednego z pierwszych rzymskich mecenasów Caravaggia – kardynała Francesca del Monte. Giustiniani obracał się w wytwornym kręgu ówczesnych *dilettantich*. Była to grupa erudytów, a zarazem mecenasów i kolekcjonerów, którzy sami sztuki nie uprawiali, ale pisali o niej i toczyli wyrafinowane dysputy. Kupowali i zamawiali dzieła i zapewne konkurowali w tym pomiędzy sobą. Markiz zgromadził trzynaście obrazów Caravaggia, a kardynał del Monte – siedem. Dostać zlecenie od jednego z nich było wyróżnieniem, a dla młodych artystów nadzieją na karierę. Obecność dzieła w jednej ze słynnych kolekcji mogła być ważniejsza niż namalowanie obrazu do któregoś z rzymskich kościołów. Zresztą to *dilettanti* wykupowali ze świątyń obrazy Caravaggia, które z różnych powodów usuwano z ołtarzy (Giustiniani w ten sposób przejął pierwszą wersję *Św. Mateusza z aniołem* z kościoła San Luigi dei Francesi).

Amor zwycięski był dziełem zamówionym przez Giustinianiego u Caravaggia. Zapewne to markiz zadecydował o jego treści, a także o tym, jakie przedmioty mają się w nim znaleźć. Wszystkie odnoszą się do jego życia, zainteresowań i rozlicznych talentów. Rodzina Giustinianiego władała Chios (stąd korona), sam Vincenzo pisał o muzyce i sztuce (pióro i manuskrypty), brał udział w projektowaniu swojego pałacu (instrumenty

geometryczne), studiował astronomię (globus), był chwalony za dokonania militarne (zbroja). Na obrazie Caravaggia nad wszystkimi symbolami tak różnorodnych zajęć panoszy się jednak nieco bezmyślny i rozbawiony Amor. Najmniej dostojny, ale kto wie, czy nie jeden z najpotężniejszych bogów. To miłość, jak ukazał zgodnie ze wskazówkami Giustinianiego Caravaggio, nadaje wszelkim ziemskim działaniom sens i je napędza. Słynny wers z X *Eklogi* Wergiliusza: „Miłość wszystko zwycięża” kończy się radą: „i my ulegnijmy miłości”. Czy to też miało być przesłanie zawarte w obrazie? Dobrowolne poddanie się uczuciu, z którym i tak się nie wygra?

Czy przesłanie miało podtekst homoerotyczny? Niewykluczone. Liczni protektorzy Caravaggia, w tym odkrywca jego talentu, który wprowadził malarza w świat rzymskich kolekcjonerów, kardynał Francesco Maria del Monte, cenili sobie urok jego chłopięcych modeli. A bezczelny Amor całkiem swobodnie eksponuje swe wdzięki i drapie się po plecach, a może nawet poniżej nich.

Czy przesłanie miało podtekst homoerotyczny? Niewykluczone. Liczni protektorzy Caravaggia, w tym odkrywca jego talentu, który wprowadził malarza w świat rzymskich kolekcjonerów – kardynał Francesco Maria del Monte, cenili sobie urok jego chłopięcych modeli. A bezczelny Amor całkiem swobodnie eksponuje swe wdzięki i drapie się po plecach, a może nawet poniżej nich.

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

W prawej ręce Amor trzyma tylko dwie strzały, różniące się kolorami lotek. Będzie nimi strzelał i to najpewniej na oślep, jak to miał w zwyczaju. W kogo? W każdego, na kogo patrzy. Każdego, kto stanie przed obrazem. Ugodzenie jedną ze strzał wiąże się z miłością szczęśliwą, a drugą – z nieszczęśliwą. Nawet sam Amor nie wie, co się komu przytrafi.

WYBRANA LITERATURA:

The Age of Caravaggio, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples, New York 1985.

Caravaggio „Złożenie do Grobu": arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich, red. A. Ziemba, J. Kilian, A. Radkowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.

R. Engass, *La verità di un vero nobile. L'Amore Giustiniani del Caravaggio*, w: „Palatino", 11, 1967.

H. Roettgen: *Caravaggio, Der irdische Amor oder der Sieg der Fleischlichen Liebe*, Frankfurt 1992.

Z. Waźbiński, *„Amor vincit omnia" Caravaggia w oczach współczesnych. Materiały sesji SHS w Łodzi*, 1994, s. 203–214.

XI OBRAZY DLA KOLEKCJONERÓW

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GIOVANNI FRANCESCO DI NICCOLÒ LUTERI, zwany DOSSO DOSSIM, *Jowisz, Merkury i cnota*

ok. 1524, płótno, 112 x 150 cm, Zamek Królewski na Wawelu

Doglądanie kwitnących dyń i malowanie skrzydeł motylom to zajęcia przynależne olimpijskim bogom podczas wypoczynku. Podobnym lekkim i przyjemnym czynnościom oddawał się Alfonso d’Este. Dosso Dossi przedstawił go pod postacią Jowisza.

ŹRÓDŁO: Ullsteinbild/Axer Springer Syndication/copyright Picasso Administration

PABLO PICASSO, *Portret Gertrudy Stein*

1905–1906, płótno, 100 x 81 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Portret Gertrudy Stein Picassa to wizerunek surowy i prawie monochromatyczny. Oszczędność malarskich środków koresponduje z osobowością modelki, kobiety nowoczesnej, niezależnej i całkowicie pozbawionej kokieterii.

Talent to dar, który zapewniał powodzenie artystom w każdej epoce. O dzieła wybitnych twórców konkurowali ze sobą kolekcjonerzy, a władcy chcieli mieć ich na swoich usługach. Pozycja malarzy na dworach królów, książąt i zamożnych arystokratów nie zapewniała całkowitej wolności artystycznej, ale dawała stałe zajęcie, zamówienia, regularną pensję, pozycję w dworskiej hierarchii i wiele dodatkowych profitów, np. warsztat, jego wyposażenie, a czasem nawet konie, powóz i deputat na opał. Pozycja dworskiego artysty zapewniała jeszcze jedną korzyść – zwalniała z regulacji cechowych. Wielu malarzy, którzy wykazywali się talentem nie tylko artystycznym, lecz także politycznym, wypełniało w imieniu swych władców misje dyplomatyczne (np. Johannes van Eyck i Peter Paul Rubens).

Jednym z podstawowych obowiązków malarzy na dworach było wykonywanie portretów swych patronów i ich rodzin. Nie zawsze były to konwencjonalne wizerunki, wykonane wedle panującej mody. Niektóre z nich miały charakter alegoryczny – władca zamieniał się w antycznego bohatera bądź olimpijskiego boga, a jego czyny przyrównywano do działań wielkich postaci z przeszłości, mitologii czy Biblii. Wybitni wojownicy przybierali więc atrybuty Marsa, sprawiedliwi władcy – króla Salomona, a cnotliwe, wierne żony były ukazywane pod postacią Lukrecji. Konwencja tych przedstawień była zazwyczaj heroiczna i wzniosła. Zdarzały się wizerunki władców utrzymane w stylu swobodniejszym, ich charakter nie umniejszał jednak autorytetu monarszej czy książęcej władzy, wskazywał natomiast na mniej oficjalną stronę modela, jego upodobania i ludzkie słabostki. Dosso Dossi, pełniąc obowiązki dworskiego malarza w Ferrarze, malował oficjalne portrety Alfonsa d’Este w zbroi, co nawiązywało do jego sukcesów wojennych, oraz w stroju książęcym. *Jowisz, Merkury i cnota* ma jednak inny charakter. Obraz był przeznaczony do prywatnych

apartamentów księcia i opowiada historię o mitycznych bohaterach. Temat był unikalny i rozpoznawalny tylko dla wtajemniczonych. Przedstawione w nim prywatne zajęcia Jowisza odpowiadają tym, którym z upodobaniem oddawał się Alfonso d'Este w czasie odpoczynku. Jednym z nich było malowanie, chociaż książę uprawiał również odlewnictwo i inne rzemiosła.

W czasach Pabla Picassa patronat dworski był już rzadkością i sprowadzał się raczej do malowania wizerunków monarchów opartych na dawnych konwencjach. I tak dzieje się do dzisiaj. Nowocześni artyści znaleźli patronów wśród handlarzy sztuką i ich klientów, a także wśród wielkich kolekcjonerów, którzy niejednokrotnie mieli ogromny wpływ na rozwój ich kariery. Talent Picassa rozpoznali właściciel wpływowej paryskiej galerii Daniel-Henry Kahnweiler i kolekcjonerka Gertruda Stein, zanim jeszcze artysta stał się sławny. Wiara marszandów w talenty promowanych przez nich artystów to gra na pograniczu ryzykownego hazardu i sprawnego marketingu. W łatwiejszej roli występują zamożni miłośnicy sztuki, którzy tworzą kolekcję dla przyjemności, nie dla zysku, kierując się jedynie własnymi upodobaniami. Picasso podobno z własnej inicjatywy namalował Gertrudę Stein. Praca nad jej wizerunkiem zajęła mu kilka miesięcy. W rezultacie powstał portret, który ani nie idealizował urody modelki, ani nie niósł żadnych aluzji do jej zajęć – pisarstwa czy kolekcjonerstwa. Amerykanka nie zasiada przy biurku i nie jest ukazana na tle obrazów, które posiadała. Dzieło jest wynikiem długiego procesu malowania, przemalowywania i upraszczania formy. Hołd złożony przez Picassa swej protektorce polegał na wyszukaniu najbardziej odpowiednich form artystycznych, które oddałyby jej wygląd i osobowość.

Co zatem wynika z zestawienia aluzyjnego, narracyjnego wizerunku Alfonsa d'Este i prostego, surowego portretu Gertrudy Stein? Może to, że najwybitniejsi artyści malujący swych patronów wychodzą poza konwencję

i idealizację. Prywatny obraz dla Alfonsa d’Este oddawał nieoficjalne upodobania księcia, życie prywatne władcy, a zatem to oblicze, które nie było powszechnie ukazywane. Natomiast Picasso znalazł dla wyobrażenia wizerunku Gertrudy Stein takie środki wyrazu, które odzwierciedlały jej osobowość, a zarazem były wynikiem jego własnych poszukiwań artystycznych i fascynacji, niejako równoległych do bezkompromisowego stylu literatury uprawianej przez Stein i jej nowoczesnego życia.

JOWISZ I MOTYLE

Postaci z krwi i kości, ale przysiadły na chmurze. Uciekły z miasta, aby Jowisz mógł malować. Spokoju pilnuje adiutant boga, Merkury. Ma przed kim, bo właśnie przybiegła w wielkiej furii Cnota i chciałaby donieść na niecne uczynki Fortuny. Jednak Merkury znaczącym gestem nakazuje jej być cicho, gdyż olimpijski bóg odpoczywa, wiązka piorunów leży u jego stóp, a zrelaksowany Jowisz maluje złociste motyle.

Takiego tematu w malarstwie nikt przed Dosso Dossim (ok. 1490–1542) nie namalował. Nie należy on do kanonu popularnych motywów mitologicznych. Kluczem do interpretacji tego obrazu jest XV-wieczny utwór literacki – dialog *Virtus* (Cnota) pochodzący ze zbioru lekkich i frywolnych tekstów autorstwa włoskiego teoretyka sztuki Leona Battisty Albertiego (1404–1472). Zbiór dialogów – *Intercoenales* – ukończony w 1440 roku, był przeznaczony do czytania podczas dworskich przyjęć, w trakcie uczt. Utwory Albertiego były pastiszem tekstów antycznych i w czasach Dosso Dossiego uchodziły za tekst rzymskiego satyryka Lukiana z Samosat (ok. 120 – ok. 190). Lukian posługiwał się dialogiem jako formą literacką i w satyrycznych tekstach ze swadą i dowcipem bawił czytelników krytyką współczesnych sobie postaw i stylu życia, mistrzowsko nakreślając sylwetki bohaterów. Alberti podszył się pod styl popularnego antycznego pisarza i stworzył na jego wzór dialog, którego koncept polega na starciu dwóch alegorycznych postaci – Cnoty i Fortuny. Jest w nim zawarta przestroga dla czytelnika, aby umiał zachować odpowiednią proporcję pomiędzy poprawnym życiem a dążeniem do sukcesu. W krótkim dialogu *Virtus* Merkury nie dopuścił tytułowej bohaterki Cnoty przed oblicze bogów i nie pozwolił jej wygłosić skargi na Fortunę. Powód był istotny –

bóg jest zajęty… doglądaniem kwitnących dyń i malowaniem skrzydeł motyli.

Dosso Dossi potraktował dialog Albertiego swobodnie, zaczerpnął z niego inspirację do namalowania sceny bez precedensu. Wyobraził trzy postaci: Cnotę, Merkurego i Jowisza, oddającego się malarstwu. Był to jednocześnie hołd dla mecenasa artysty, księcia Alfonsa I d’Este (1476–1534), który w chwilach wolnych od rządów i polityki również zajmował się sztuką.

NOWY BACHUS

Dosso Dossi został nadwornym malarzem księcia Ferrary Alfonsa I d’Este w 1514 roku. Alfonso był jednym z najpotężniejszych mecenasów swoich czasów, konkurującym z dworami Mediolanu, Mantui i Urbino. Ten wybitny i skuteczny polityk i wódz, wielbiciel turniejów, koni, psów oraz kobiet był jednocześnie wytrawnym miłośnikiem sztuki. Stworzył odlewnię armat, widząc w artylerii skuteczne narzędzie militarne. W odlewni sam zajmował się tworzeniem niewielkich form artystycznych. Bawił się również dekorowaniem waz majolikowych, a także malarstwem. Jego dwór był pełen wybitnych malarzy i muzyków, uczonych i pisarzy. Na polecenie księcia powstawały dekoracje jego pałaców i podmiejskich willi. Najsłynniejszym zleceniem Alfonsa była dekoracja Camerino d’Alabasto, prywatnych pomieszczeń, intymnego *studiolo* z serią znakomitych malowideł. Ich tematy nawiązywały do bachanalii i Bachusa – sprawnego wodza i wielbiciela ziemskich uciech, za jakiego niewątpliwie miał się również sam książę. Obrazy z tego wspaniałego wnętrza są obecnie rozproszone po wielu muzeach świata – *Uczta Bogów* Giovanniego Belliniego, przemalowana przez Tycjana, znajduje się w National Gallery of Art w Waszyngtonie, *Bachus i Ariadna* Tycjana w National Gallery

w Londynie, a dwa inne dzieła tego mistrza *Kult Wenus* i *Bachanalie Andrian* w Prado w Madrycie. Dosso Dossi jako nadworny malarz został także zaangażowany do dekorowania Camerino, wykonał zaginione obecnie dzieło *Bachanalie z Wulkanem* oraz fryz złożony z dziesięciu podłużnych malowideł ze scenami zaczerpniętymi z *Eneidy* Wergiliusza. W programie *studiolo* przeważała tematyka bachiczna. Aż dwa obrazy ukazywały bachanalie, celebrację przyjemności związanych z winem. Przedstawienie lekkomyślnej zabawy zgadza się z programem Camerino jako miejsca gloryfikującego wszelkie przyjemności.

Księstwo Ferrary również słynęło wówczas z plantacji winorośli i produkcji znakomitego wina. Program prywatnych apartamentów księcia budował złożoną z wielu elementów apoteozę idealnego społeczeństwa Ferrary pod rządami Alfonsa, który widział siebie jako nowego Bachusa. Obrazy z Camerino prezentowały Bachusa jako doskonałego władcę, zwycięzcę, a zarazem wielbiciela dobrej zabawy, wina i kobiet. Sam Alfonso pozwalał sobie na śmiałe obyczajowe wyskoki. W 1494 roku był zamknięty w zamku przez ojca za zakazane, chociaż niewymienione nocne wybryki. Któregoś dnia wyszedł na ulice Ferrary całkowicie nagi, jedynie ze szpadą w ręku, tworząc wraz z kilkoma towarzyszami korowód godny antycznego boga wina. W rachunkach księcia znajdowało się zaś wiele wydatków przeznaczonych na *Venere lasciva* (lubieżną Wenus).

OTIUM POST NEGOTIUM, CZYLI PRZYWILEJ ODPOCZYNKU

Camerino było miejscem nie tylko gloryfikacji księcia d’Este, lecz także wypoczynku, zgodnie z umieszczonym w nim napisem: „Ten, kto odpoczywa, powinien działać, a ten, kto działa, powinien odpoczywać”. Równowaga pomiędzy aktywnością a odpoczynkiem była ważnym

elementem życia renesansowych osobistości. Gabriele Vendramin, wenecki wielbiciel dzieł Giorgiona i Tycjana, opisał w testamencie zamawiane przez siebie dzieła sztuki jako przedmioty wnoszące do jego życia „trochę spokoju i ciszy dla duszy podczas wielu prac umysłu i ciała, których doznałem podczas prowadzenia rodzinnego biznesu”. Dla Alfonsa sztuka pełniła podobną funkcję – przeciwwagi do zajęć władcy i polityka. Równowaga pomiędzy *negotium* a *otium*, aktywnością a wypoczynkiem, stanowiła dla renesansowych władców ideał poprawnego życia. Odpoczynek był w nim równie ważny jak zarządzanie państwem, polityka i aktywności militarne.

Książę Alfonso odziedziczył po przodkach kilka pałaców i willi pod Ferrarą, m.in. dwa pałace na peryferiach miasta – Schifanoia i Belfiore. W tym ostatnim w 1502 roku odbyła się część pełnych przepychu i ekstrawagancji uroczystości zaślubin księcia z jego drugą żoną Lukrecją Borgią. Podczas trwającego sześć dni festiwalu na gości czekała moc atrakcji, m.in. walki byków, szturmowanie drewnianego zamku, ale też wyścigi prostytutek. Książę miał również liczne posiadłości wiejskie – Boschetto, Belriguardo i Montagna di San Giorgio na sztucznie usypanej górze. Jego ulubioną była willa Belvedere, znajdująca się na owalnej, niewielkiej wyspie Boschetto na rzece Pad, niedaleko granic miasta i twierdzy Castel Tedaldo. Willa miała dwie wieże, była otoczona ogrodem i dzikim parkiem, w którym trzymano przywożone z wielu miejsc egzotyczne zwierzęta, m.in. słonie i strusie. To tam Alfonso uciekał najczęściej, aby odpoczywać od rządów, i tu przyjmował najwybitniejszych gości, m.in. papieża Pawła III, który odwiedził go w 1543 roku. Było to również miejsce, w którym zamieszkiwała ulubiona kochanka księcia Laura Dianti.

Dosso Dossi intensywnie pracował nad dekoracją Belvedere w latach dwudziestych XVI wieku. To prawdopodobnie do tego wnętrza powstał *Jowisz, Merkury i Cnota*, a także dwa inne słynne obrazy *Melissa* i *Apollo* (oba przechowywane w Galleria Borghese w Rzymie). Wyspa była zwana przez ferraryjskich dworzan *locus amoenus* (przyjemne miejsce), na wzór arkadyjskich krain opisywanych przez antycznych i nowożytnych pisarzy. Aluzje do niej znajdują się również w *Orlando Furioso* Ariosta. Obrazy Dosso Dossiego miały wychwalać antyczny ideał doskonałego życia, ukazując harmonię pomiędzy człowiekiem a naturą. Piękny pejzaż to miejsce ucieczki od tumultu miasta, sceneria do uprawiania szlachetnej *villegiatura*, odpoczynku na łonie natury, co w renesansowej Italii stało się samo w sobie wyszukanym, wykwintnym rytuałem. Wszak prawo do *otium*, prawo do bezczynności i kontemplacji wychwalał już Seneka, widząc w tym nie tylko sposób na odzyskanie spokoju ducha, lecz także drogę ku samodoskonaleniu poprzez uprawianie sztuki literackiej i artystycznej.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Malarzem na obrazie Dossa jest Jowisz, a bóg najprawdopodobniej posiada rysy księcia Ferrary. Malarstwo nie jest zatem niskim rzemiosłem, skoro stanowi zajęcie bogów i władców. Co więcej – pod ręką Jowisza ożywają motyle, ręka boga i ręka malarza stwarzają rzeczywistość.

ULATUJĄCE MOTYLE

Interpretacją obrazu zajmowało się wielu wybitnych historyków sztuki. Stworzone przez nich erudycyjne wykładnie zajmują wiele kart w monografiach Dosso Dosiego i w katalogach wystaw poświęconych malarstwu renesansowemu. Ich forma w wielu przypadkach stoi w sprzeczności z lekkością obrazu i jego przesłaniem wychwalającym odpoczynek i wytchnienie. Wikłają treść malowidła z różnorodnymi utworami literackimi i skomplikowanymi filozoficznymi nurtami. Obraz zwodzi badaczy na manowce i wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Jego podstawowy przekaz wydaje się niezmiernie prosty – oto pochwała wypoczynku, szlachetnego *otium*, a zarazem hołd złożony wybitnemu

miłośnikowi sztuki i życia, księciu d’Este. Można się w nim również doszukiwać aluzji do samej sztuki malarskiej. Bóg kończy malować skrzydła jednego z motyli, podczas gdy drugi przysiadł na powierzchni malowidła, a trzeci już z niego ulatuje. Czyż nie jest to pochwała sztuki tworzenia i apoteoza malarskiej iluzji? Malarz to bóg, który powołuje świat do życia. Tym samym obraz stawia sztukę malarską ponad literaturą w sporze zwanym *paragone* – popularnej w renesansie dyskusji na temat współzawodnictwa różnych dziedzin sztuki. Merkury zakazuje Cnocie mówić, a cisza jest wszak przypisana malarstwu. Obraz jest poematem (*poesia*) nieużywającym słów i niedającym się w słowach zamknąć. Pobudza intelekt, skłaniając do rozwiązania zawartego w nim przekazu, ale ma własne nieliterackie środki, pozwalające budować nastrój i emocje – układ form, kolory, światło. Obraz Dossa jest pełen liryzmu bliskiego sztuce Giorgiona. Kontury postaci zaciera delikatne *sfumato,* kolory są nasycone i drgające, jakby były pod wpływem ciepłego powietrza. Merkury nakazuje zachować milczenie być może również dlatego, że jesteśmy świadkami niezwykłego cudu – Jowisz maluje motyle, które ożywają i ulatują z płótna.

Z BELVEDERE NA WAWEL

To wybitne dzieło renesansowego malarstwa znajdowało się w wielu znakomitych kolekcjach sztuki. Obecnie należy do polskich zbiorów publicznych. W 1888 roku *Jowisza, Merkurego i Cnotę* kupił Karol Lanckoroński, polityk i znawca sztuki, do swego pałacu w Paryżu. W czasie II wojny światowej obraz, jak wiele dzieł w całej Europie, wywieźli naziści. Odnaleziony przez Amerykanów, został przekazany do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. W 1999 roku austriacki sąd uznał jednak prawa Lanckorońskich do dzieła zabranego z ich kolekcji. Ostatnia potomkini

rodu, historyczka sztuki Karolina Lanckorońska, w 2002 roku przekazała obraz Zamkowi Królewskiemu na Wawelu.

WYBRANA LITERATURA:

V. Farinella, *Dipingere farfalle. „Giove. Mercurio e la Virtu" di Dosso Dossi: un elogio dell 'otium' della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze 2007.

Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena, kat. wyst., Regia di Venaria, Venaria Reale, Rimini 2014.

J. Kilian, *Jowisz malujący motyle, Merkury i Cnota*, w: *Brescia. Renesans na północy Włoch*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016, s. 106–109.

GERTRUDA JEST GERTRUDĄ, JEST GERTRUDĄ, JEST GERTRUDĄ…

Jesienią 1906 roku, gdy dwudziestoczteroletni Pablo Picasso ukończył portret swej o siedem lat starszej przyjaciółki i protektorki Gertrudy Stein, zapewne ani malarz, ani modelka nie spodziewali się, że obraz stanie się w przyszłości aż tak znany. Stein ceniła obraz Picassa i nie rozstała się ze swym wizerunkiem aż do śmierci w 1946 roku. Zgodnie z jej wolą portret miał trafić do zbiorów Metropolitan Museum of Art jako jedyne dzieło z jej bogatej kolekcji malarstwa nowoczesnego. Pozostałe obrazy odziedziczyła bowiem towarzyszka życia Gertrudy – Alicja B. Toklas. *Portret Gertrudy Stein* przybył do Nowego Jorku w 1947 roku i został honorowo wystawiony w głównym hallu Metropolitan Museum, niedługo potem wypożyczono go do Museum of Modern Art. W 1950 roku powrócił już na stałe do Metropolitan Museum i rychło stał się ikoną XX-wiecznego modernizmu.

Znaczną część legendy towarzyszącej obrazowi starannie wyreżyserowała sama Gertruda Stein. W 1938 roku w monografii Picassa w charakterystycznym dla siebie stylu napisała: „Byłam i nadal jestem usatysfakcjonowana moim portretem, według mnie to ja, to jedyny obraz, który pokazuje, jaka ja jestem zawsze, według mnie” – promując na równi siebie, jak i dzieło Picassa.

AMERYKANIE W PARYŻU

Michael i jego żona Sarah, Leo i Gertruda – amerykańskie rodzeństwo Steinów – byli największymi promotorami sztuki nowoczesnej na początku

XX wieku w Paryżu. Pochodzili z Pensylwanii, choć ich rodzina o niemiecko-żydowskich korzeniach przybyła z Bawarii do Ameryki w 1841 roku. W Paryżu rodzeństwo osiadło po śmierci ojca – najpierw w 1903 roku Leo i Gertruda, którzy zamieszkali razem przy Rue de Fleurus. Niebawem, w 1904 roku, przenieśli się do Paryża również Michael z żoną i osiedlili się niedaleko, przy Rue Madame. Rue de Fleurus 27 stało się z czasem jednym z najsłynniejszych artystycznych adresów Paryża. Gertruda Stein mieszkała tam do 1938 roku, prowadząc artystyczno-literacki salon, regularnie odwiedzany przez pisarzy, malarzy, ludzi filmu i intelektualistów z Ameryki i Europy. Bywalcami salonu byli m.in.: Ernest Hemingway, Thomas Stearns Eliot, Francis Scott Fitzgerald, James Joyce, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Bracque, Charlie Chaplin i wiele innych wybitnych postaci.

W 1907 roku Gertruda Stein poznała Alicję B. Toklas, córkę polskiego emigranta z Kępna, z którą spędziła kolejnych 39 lat życia. Zamieszkały razem, a ich domowe obowiązki były ściśle rozdzielone – Gertruda pisała, zajmowała się gośćmi, dyskutowała o sztuce i literaturze, ale tylko z mężczyznami. Natomiast towarzyszące gościom kobiety były odsyłane do kuchni, do Alicji, która zajmowała się domem, robiła zakupy i gotowała. Kto wie jednak, czy talent kulinarny Alicji B. Toklas nie przewyższał talentu literackiego Gertrudy Stein, a przynajmniej mu nie dorównywał. Legenda mówi, że Alicja była jedną z najbardziej uzdolnionych kucharek w historii. Każdemu z wybitnych gości Gertrudy Stein Toklas dedykowała specjalne danie. Picassowi poświęciła okonia duszonego w winie i maśle, przybranego siekanymi jajkami, ziołami i truflami. Znana była również z przepisu na czekoladowe brownie z haszyszem, o którym mówiła, że każdy może je wykonać w deszczowy dzień. Napisała wydaną w 1954 roku książkę kucharską, która jest nie tylko zbiorem przepisów, ale też

opowieściami i wspomnieniami o Amerykanach i Francuzach w Paryżu. Natomiast słynna *Autobiografia Alicji B. Toklas* z 1933 roku to w istocie historia życia Gertrudy napisana przez nią samą.

KOLEKCJA STEINÓW

Początkowo to Leo Stein, a nie Gertruda, interesował się sztuką, kupował obrazy i grafiki, i to jeszcze przed osiedleniem się w Paryżu. Był zafascynowany nie tylko sztuką współczesną, lecz także dawnymi mistrzami, zamierzał napisać biografię włoskiego renesansowego malarza Andrei Mantegni. Pierwsze zakupy dokonane przez Leo to japońskie drzeworyty i obraz angielskiego postimpresjonisty Philipa Wilsona Steera, kupiony w 1902 roku. Niedługo potem, we wspólnej już kolekcji Steinów, zaczęły się pojawiać dzieła Edgara Degasa, Auguste'a Renoira, Henriego de Toulouse-Lautreca, Édouarda Maneta i Paula Cézanne'a.

Pierwsze spotkanie rodzeństwa Steinów ze sztuką najnowszą nastąpiło w 1905 roku. Kupili wówczas *Kobietę w kapeluszu* Henriego Matisse'a, najbardziej wyzywający obraz wystawiony na Salon d'Automne. Rodzeństwo rychło zaprzyjaźniło się z Matissem i jego żoną. W jakich okolicznościach i kiedy Leo i Gertruda poznali Picassa, nie jest jasne, chociaż to podobno Leo jako pierwszy zwrócił uwagę na młodego malarza z Hiszpanii i to on kupił do kolekcji jego pierwszy obraz. Była to *Rodzina akrobatów z małpką* (obecnie w Göteborgs Kunstmuseum). Natomiast pierwszym picassem Gertrudy Stein była *Dziewczyna z koszykiem kwiatów* (obecnie w kolekcji Rockefellerów w Nowym Jorku). Od tego zakupu aż do 1914 roku Gertruda była najważniejszą protektorką i kolekcjonerką dzieł Picassa w Paryżu. Picasso i jego ówczesna towarzyszka życia Fernanda zaczęli bywać na Rue de Fleurus 27. W *Autobiografii Alicji B. Toklas* Gertruda tak wspomina początki przyjaźni z młodym artystą:

„Fernanda z Picassem przyszli na kolację. Picasso był wtedy po prostu, jak wyrażała się pewna moja serdeczna przyjaciółka z czasów szkolnych Nellie Jacott, przystojnym czyścibutem. Był chudy, ciemny, żywy, z oczami jak dwa przepastne jeziora i do tego gwałtowny, chociaż nieagresywny. Siedział przy stole obok Gertrudy Stein, a ona w pewnym momencie wzięła do ręki kawałek chleba. To, powiedział Picasso i wyrwał jej kromkę z pasją, to jest mój kawałek. Roześmiała się, a on się zawstydził. I tak się zaczęła ich przyjaźń”.

Portret nie został zamówiony przez Gertrudę Stein, lecz powstał najprawdopodobniej z inicjatywy samego Picassa i był prezentem malarza dla pisarki. Mógł to być gest na rzecz zawiązującej się przyjaźni, ale też świadomy krok artysty, który podarował swoje dzieło do kolekcji najbardziej wpływowych i zarazem entuzjastycznych propagatorów nowej sztuki. Z czasem jednak gusta artystyczne Leo i Gertrudy się rozeszły i podzielili pomiędzy siebie kolekcję. Gertruda od początku promowała kubistów, o których z kolei Leo wyrażał się surowo: „kubizm jest zwyczajnie głupi”. Wszystkie obrazy Picassa pozostały zatem przy Gertrudzie Stein. Pod koniec życia miała ich aż 27, tyle otrzymała w spadku Alicja B. Toklas.

DZIEWIĘĆDZIESIĄT LEGENDARNYCH SESJI

Okoliczności powstania portretu Gertrudy Stein Picassa nie są zbyt klarowne. Tak ona sama opisała je w *Autobiografii Alicji B. Toklas*:

„Picasso zaczął malować słynny dzisiaj portret Gertrudy Stein, ale jak to się zaczęło, nikt jakoś dobrze dzisiaj nie pamięta. Słyszałam często rozmowy Gertrudy Stein i Picassa na ten temat, ale żadne z nich nie przypomina sobie, jak to właściwie było. Pamiętają pierwszy wieczór Picassa na Rue de Fleurus i pamiętają pierwszą wizytę Gertrudy Stein na

Rue de Ravignan, gdzie pozowała do swego portretu, ale pomiędzy tymi wydarzeniami istnieje w ich pamięci luka. Jak doszło do pozowania, nie pamiętają. Picasso nie malował z modela od szesnastego roku życia, a miał wtedy dwadzieścia cztery lata, Gertruda Stein natomiast nie pomyślała o tym, że kiedykolwiek będzie miała swój portret, i żadne z nich nie pamięta, jak do tego doszło. A przecież doszło i pozowała mu do tego portretu dziewięćdziesiąt razy".

Sesje do portretu rozpoczęły się najprawdopodobniej we wrześniu 1905 ro- ku. Zapewne nie było ich jednak aż dziewięćdziesiąt, chociaż w monografii Picassa napisanej przez Stein mowa jest o pozowaniu, które trwało całą zimę. Zarys powstał szybko i bardzo się podobał. Picasso nawiązał w surowej kompozycji wizerunku Gertrudy Stein do *Portretu pana Bertina* Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a z 1832 roku, umieszczając monumentalną postać na zupełnie neutralnym tle. Nie zachowały się żadne rysunkowe szkice do portretu, co może świadczyć, że był on malowany od razu na płótnie. Szybko zarysowany portret ostatecznie powstawał jednak bardzo długo. Wiosną 1906 roku Picasso stwierdził, że już nie widzi modelki, i zamalował jej twarz. Dalsze prace zostały przerwane przez wakacje. Gertruda Stein jak co roku wybrała się do Włoch, a Picasso wraz z Fernandą Olivier udali się do Hiszpanii. Zatrzymali się w Gósol przy granicy hiszpańsko-francuskiej. Tamtejsza katalońska romańska rzeźba, tzw. *Madonna z Gósol*, zafascynowała malarza i kto wie, czy nie stała się inspiracją do twarzy Stein. Po powrocie z Hiszpanii Picasso szybko ukończył portret, i to już bez modelki. Wymodelowaną twarz z pierwszej wersji zastąpiła twarz-maska, graficzna, odmienna od bryłowatej Ingresowskiej postaci.

Zmiany, które zaszły podczas malowania twarzy, potwierdzono w badaniach wykonanych w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Autoradiogram ukazuje kilka pozycji głowy Gertrudy Stein. Kierunek głowy zmienił się na tyle, że prawe oko początkowej wersji, ujętej w profilu, stało się lewym okiem w ukończonym portrecie.

ŹRÓDŁO: Wide World Photos, Inc./Biblioteka Kongresu USA

Fotografia ukazująca Gertrudę Stein w jej mieszkaniu przy Rue de Fleurus 27 z portretem Picassa na ścianie, 1930

Portret zajmował ważne miejsce w każdym z paryskich mieszkań Stein – najpierw na Rue de Fleurus, a potem na Rue de Christine, zabrała go ze sobą również na południe Francji, gdy opuściła Paryż podczas II wojny światowej, i nie rozstała się z nim aż do śmierci w 1946 roku.

MODELKA O MĘSKIEJ APARYCJI

Gertruda Stein siedzi w fotelu w sposób dla siebie bardzo charakterystyczny, znany również z fotografii – ciało ma pochylone do przodu, a silne ręce oparte na kolanach. Z pamiętników Fernandy Olivier wynika, że Picasso był zafascynowany tą postacią, zarówno jej wyglądem, jak i osobowością. Pisarka nie miała urody typowej dla modelek ówczesnych malarzy. Była, według wspomnień Fernandy Olivier, gruba, mała i krępa, miała jednak piękną, silną głowę z ładnymi, wyraźnymi rysami i inteligentnymi oczami. Również ubiór Gertrudy odbiegał od kostiumów wytwornych paryżanek jej czasów. Ubierała się w brązowe sztruksowe spódnice i blezery oraz proste, greckie sandały. Była wzorem nowoczesnej, bezkompromisowej kobiety o silnej osobowości, całkowicie pozbawionej jakiejkolwiek kokieterii. Fernanda Olivier uważała, że jej głos (ale w istocie również cała prezencja) jest bardzo męski. Do namalowania tej niezwykłej postaci Picasso zastosował proste, surowe środki. Stworzył nowoczesny portret wyjątkowej kobiety, współzawodnicząc z innymi kobiecymi portretami znajdującymi się w kolekcji Steinów, z *Portretem kobiety w kapeluszu* Matissa i *Portetem kobiety z wachlarzem* Cézanne’a. Wyznaczył tym samym drogę do kubizmu.

WYBRANA LITERATURA:

V. Giroud, *Picasso and Gertrude Stein*, New Haven 2006.

Picasso and Portraiture: Representation and Transformation, kat. wyst., Museum of Modern Art, Nowy Jork, New York 1996.

Picasso: The Early Years, 1892–1906, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton, Washington 1997.

G. Stein, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, tłum. M. Michałowska, Warszawa 1967 (pierwsze polskie wydanie).

The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York 2012.

XII GRY JAKO METAFORY ŻYCIA

ŹRÓDŁO: Alamy Limited

SOFONISBA ANGUISSOLA, *Gra w szachy*

1555, płótno, 72 x 97 cm, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

Szachy były grą królewską, szlachetną rozrywką dobrze urodzonych mężczyzn, bowiem tylko im przypisywano niezbędne do tej gry inteligencję i zdolność przewidywania. Na obrazie włoskiej malarki partię szachów rozgrywają dwie kobiety, w dodatku bardzo młode. A może tylko udają?

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GEORGES DE LA TOUR, *Oszust z asem trefl*

lata 30. XVII w., płótno, 97,8 x 156,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth

Elegancki, naiwny młodzieniec stał się łatwą ofiarą trzech najczęstszych i najgroźniejszych pokus według XVII-wiecznych standardów moralnych – hazardu, wina i pożądania. Daje się łatwo ograć szajce oszustów.

Gry w szachy i karty zostały wynalezione w kulturach pozaeuropejskich. Szachy pochodzą najprawdopodobniej z Indii i rozwinęły się przed VI wiekiem n.e. (starsze warianty są datowane znacznie wcześniej), a pierwszy źródłowy zapis o grze w karty pochodzi z Chin z czasów dynastii Tang w IX wieku p.n.e., chociaż i one były znane przed tym stuleciem. Trudno precyzyjnie określić początki obu gier, występowały w wielu wariantach o regułach zmieniających się z czasem.

Do Europy szachy dotarły w X wieku za sprawą Arabów, w związku z ich ekspansją na południu Europy. Z Hiszpanii, Portugalii i Sycylii przeniosły się w głąb kontynentu. Inna była droga szachów na tereny Rosji, tam bowiem dotarły bezpośrednio ze Wschodu. Szczyt popularności w zachodnim społeczeństwie dworskim osiągnęły między XII a XV wiekiem. Była to wówczas gra prestiżowa, Peter Alfonsi w *Disciplina Clericalis* umieścił szachy wśród siedmiu umiejętności, które powinien opanować każdy rycerz.

Plansze szachowe, figury i piony, a także karty do gry, obecnie zazwyczaj zunifikowane, bywały same w sobie unikatowymi dziełami sztuki. Dworskie szachy wykonywano ze szlachetnych materiałów. Królowa Anglii Margaret miała bierki z jaspisu i kryształu. Plansze i bierki powstawały również z kości słoniowej. Dwunastowieczne figury szachowe z Lewis (od zatoki w Szkocji, w której je znaleziono) są wyrzeźbione w kości morsa. Ten zestaw bierek jest jednym z nielicznych zachowanych średniowiecznych zestawów szachowych (obecnie są rozproszone pomiędzy kolekcje British Museum w Londynie a National Gallery of Scotland w Edynburgu).

W XV wieku powstała niezwykle luksusowa plansza, zwana Szachami Ludwika Świętego, choć tylko legenda wiąże je z Ludwikiem IX. Zostały bowiem wykonane w Niemczech w XV wieku z kryształu górskiego

i dymnego kwarcu (plansza) oraz we Francji (złocone bierki z kryształu). Najpopularniejszym rodzajem były jednak szachy drewniane, takie, jakimi grają siostry Anguissola. Ich bierki są proste, skromnie rzeźbione, ale plansza ma profilowane wgłębienie i starannie intarsjowane pola.

Tak zwane Szachy Ludwika Świętego, XV w.

Plansza składa się z trzydziestu dwóch kwadratów kryształu górskiego naprzemiennie z trzydziestoma dwoma kwadratami z dymnego kwarcu. Każdy kwadrat kryształu ma pod spodem srebrną folię z leżącym na niej kwiatem wykonanym ze srebra i emalii. Podobnie pod każdym kwadratem kwarcu leży czarna folia ozdobiona pozłacanym kwiatkiem. Na obwodzie sześćdziesięciu czterech kwadratów znajduje się osiem małych komór zakrytych kryształowymi płytkami. Wewnątrz komór są umieszczone pomalowane na czerwono i niebiesko małe figurki z bukszpanu przedstawiające cywili i wojskowych na koniach.

Karty trafiły do Europy w XIV wieku, ale rozpowszechniły się dopiero po wynalezieniu druku. Wczesne talie były wykonywane w technice stosowanej do dekoracji rękopisów iluminowanych. Najstarszą kompletnie zachowaną talią europejską jest zestaw 52 kart do gry, zwany burgundzką talią myśliwską, przechowywany w Cloisters, oddziale Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (z tego czasu zachowało się więcej kart do

tarota). Zestaw powstał pomiędzy 1470 a 1480 rokiem, jest ręcznie malowany z użyciem srebrnej i złotej farby. Ze względu na sposób wykonania i użyte materiały był niewątpliwie towarem luksusowym. Karty zachowały się w znakomitym stanie, nie były używane, prawdopodobnie stanowiły kolekcjonerskie precjoza. W tym czasie istniały już także karty powielane metodami graficznymi, wykonywane w technice drzeworytu i miedziorytu i zazwyczaj ręcznie kolorowane. Mistrz Kart do Gry, działający najprawdopodobniej w Alzacji w latach 1430–1450, jest autorem ciekawej talii z dekoracją miedziorytniczą.

ŹRÓDŁO: Biblioteka Cyfrowa zeno.org

MISTRZ KART DO GRY, karta z dziewięcioma figurami bestii, miedzioryt, ok. 1440

Wykonana przez Mistrza Kart do Gry talia składa się z kart oznaczonych pięcioma typami figur. Są to: kwiaty, ptaki, jelenie, dzicy ludzie i drapieżne zwierzęta (bestie). Z praktycznych względów mistrz wygrawerował osobne płyty dla wszystkich postaci, aby można je było multiplikować na jednym arkuszu, tworząc karty o różnych wartościach (tu dziewiątka bestii).

Talie do *primero* (podczas tej gry są przedstawieni bohaterowie Georges’a de la Toura) były wykonywane specjalnie, składały się bowiem z 40, a nie z 52 kart. Stosowane powszechnie, zazwyczaj bywały skromne. Na XVII-wiecznych obrazach caravaggionistów, w tym również de la Toura, rewersy kartoników są białe, pozbawione dekoracji. *Primero*, poprzednik pokera, był kojarzony z hazardem, nielegalnym zyskiem i często także z oszustwem. Zła sława nie dotyczyła innych rozgrywek

karcianych. Podobnie jak gra w szachy, także kart używano w malarstwie do wyobrażenia aluzyjnych treści.

Obraz Lucasa van Leydena (ok. 1520, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt) przedstawia dwóch mężczyzn i kobietę grających w karty. Bywał interpretowany jako alegoria miłości, w której zwycięzcą jest młody mężczyzna. Być może jednak obraz miał znaczenie polityczne, a postaci (od lewej do prawej) to: Karol V, Małgorzata Austriaczka, regentka Niderlandów i siostra Karola I, oraz kardynał Thomas Wolsey, ambasador Henryka VIII w Anglii. Byłoby to zatem przedstawienie tajnego sojuszu politycznego pomiędzy Hiszpanią a Anglią przeciw królowi Francji Franciszkowi I.

Gry to wygrani i przegrani, alianse i różnorodne strategie. Język szachowy, jak i ten związany z kartami wszedł do powszechnego języka. Mówi się o trzymaniu kogoś w szachu, patowej sytuacji, pionkach w grze, roszadach, zejściu z pola gry, ale też domku z kart, graniu w otwarte karty czy stawianiu wszystkiego na jedną kartę. W literaturze i sztuce same gry, ale też przedmioty do gry stawały się symbolami, metaforami, i to zazwyczaj odnoszącymi się do ludzkich losów i życia.

GRA W SZACHY, GRA W ŻYCIE

Współczesnym mistrzom szachowym nie udało się odczytać sytuacji rozgrywanej na planszy. Ustawienie pionów nie oddaje żadnej możliwej sytuacji, a sama plansza nie powinna mieć czarnego pola po stronie najstarszej z grających dziewcząt, lecz białe. Może zatem Sofonisba i jej siostry nie umiały grać w szachy? Malarka nie odzwierciedliła bowiem żadnej konkretnej rozgrywki i źle ustawiła samą planszę. Portret miał wychwalać zalety panien Anguissola, przymioty ich umysłu i szlachetne urodzenie, ale w przypadku szachów nieco na wyrost. Dziewczyny są przedstawione w swoich najlepszych ubraniach, drogiej haftowanej bieliźnie, sukienki uszyte mają z kosztownych tkanin. Pod szachownicą leży drogi orientalny kobierzec. Jest zatem luksus, mający podkreślać splendor rodziny. Z kolei wyrazem wykształcenia młodych kobiet miała być umiejętność gry w szachy.

A może szachownica niesie również odrębne, metaforyczne znaczenie, jako pole życia i śmierci, wokół którego malarka ukazała najbliższą sobie rodzinę i opiekunkę? Młode szlachetnie urodzone kobiety i stara piastunka podobnie jak szachowe figury i piony poruszają się w grze o nieuchronnym zakończeniu.

SOFONISBA, CÓRKA AMILCARA

Niezwykłe jest nie tylko to, że obraz przedstawia dziewczyny grające w szachy, lecz także że jest dziełem kobiety. Jego autorką jest Sofonisba Anguissola (1532–1625) z Cremony, uznawana za pierwszą wybitną artystkę w historii sztuki. Została malarką, chociaż nie była córką lub

siostrą malarza, jak inne znane artystki czasów nowożytnych. Marietta Robusti była córką Jacopa Tintoretta, a Artemisia Gentileschii – dzieckiem Orazia Gentileschiego, a zatem obie tajników sztuki malarskiej uczyły się w warsztatach rodzinnych. Kobiety nie były wysyłane na naukę do pracowni innych mistrzów, tymczasem Sofonisba w wieku 14 lat wraz ze swoją siostrą Lucią zostały posłane do warsztatu dobrze prosperującego cremońskiego malarza Bernardina Campiego, a po jego wyjeździe z miasta – do pracowni Bernardina Gattiego.

Rodzina miała szlacheckie korzenie, rodzice malarki nie byli jednak zamożni. Amilcare i jego żona Bianka doczekali się siedmiorga dzieci, sześciu dziewczynek i jednego chłopca. Ojciec nie mógł zapewnić córkom dobrego posagu, ale zadbał o ich naukę. Dziewczyny otrzymały wykształcenie muzyczne i literackie, a cztery z nich uczyły się malarstwa.

SOFONISBA ANGUISSOLA, *Autoportret przy sztaludze*, ok. 1556, płótno, 66 x 57 cm, Muzeum – Zamek w Łańcucie

Gra w szachy to niejedyne dzieło Sofonisby w zbiorach polskich. W Zamku w Łańcucie znajduje się *Autoportret przy sztaludze*, na którym malarka przedstawiła się podczas pracy. Zajęta jest malowaniem niewielkiego obrazu religijnego przedstawiającego Madonnę z Dzieciątkiem, trzyma w rękach pędzle i malsztok, a farby leżą na palecie. Ukazała się zatem ze wszystkimi narzędziami malarza. Jednak jej największym atrybutem zdają się wnikliwie i uważnie patrzące oczy.

Amilcare Anguissola zajął się również propagowaniem talentu najzdolniejszej z córek – Sofonisby – i szukaniem dla niej intratnych zamówień. Dzięki koneksjom ojca młoda malarka została wprowadzona na dwór w Ferrarze i Mantui i wykonywała wizerunki północnowłoskich arystokratów. Szybko stała się rozchwytywaną portrecistką. Popularną

malarkę zapraszano na wiele dworów w Europie ze względu na jej wykształcenie, obycie, ale też jako swego rodzaju *curiositá* – osobliwość. Utalentowana malarsko kobieta była bowiem w XVI wieku niezwykłym zjawiskiem.

Niepospolite było również jej imię. Najstarsza córka Amilcara została nazwana imieniem bohaterki starożytnej Kartaginy, podobnie jak pierworodny Asdrubal, który otrzymał imię popularnych punickich wodzów. Imiona pozostałych córek Amilcara również były wyszukane – Minerwa i Europa.

Sława Sofonisby wykroczyła poza Italię. W 1559 roku malarka wyjechała do Madrytu, została damą dworu Elżbiety de Valois, trzeciej żony Filipa II, którą uczyła malarstwa i sztuki portretowania. Wykształcona i utalentowana malarka była kolejną osobliwością na madryckim dworze obok niezliczonej liczby karłów. Po śmierci królowej Filip II zadbał o los Sofonisby. Przez kilka lat pozostawała na dworze jako portrecistka, po czym król zaaranżował jej małżeństwo z sycylijskim arystokratą. Prawie czterdziestoletnia Sofonisba otrzymała od Filipa II spory posag, po czym wraz z mężem przeniosła się do Palermo. Nie zaprzestała malować i podróżować. W Palermo i Genui namalowała wiele znakomitych portretów miejscowych arystokratów. Żyła bardzo długo – 93 lata. Rok przed śmiercią odwiedził ją w Palermo młody malarz z Flandrii Anton van Dyck. Świadectwem tej wizyty jest rysunek przedstawiający Sofonisbę, na podstawie którego powstał później portret malarki. Wizyta młodego malarza z odległego kraju u starej Anguissoli świadczy o tym, że jej sława nie była krótkotrwała, a jej talent doceniali nie tylko lubiący *curiositá* dworzanie, ale też inni wybitni artyści.

SZLACHETNA ROZRYWKA

W Europie w szachy grali już średniowieczni książęta, jednak dopiero w czasach renesansu zaczęły cieszyć się popularnością, szczególnie w Hiszpanii i we Włoszech. To tam pod koniec XV i w XVI wieku dokonano kilku istotnych reform dotyczących ruchów poszczególnych bierek, wprowadzono roszadę, pisano traktaty i podręczniki gry. Szachy zalecano wówczas jako szlachetną, intelektualną rozrywkę arystokratom. Była to gra wymagająca strategii, abstrakcyjnego myślenia, przewidywania, a tych cech nie przypisywano wówczas kobietom. Jeśli podczas gry w szachy przedstawiano kobiety, to ich partnerami byli mężczyźni, wówczas przedstawienie zazwyczaj niosło aluzje do gry miłosnej, a sama scena miała raczej salonowy charakter. W szachy grały jednak królowe, m.in. Maria Stuart czy Elżbieta I, i inne wysoko urodzone arystokratki na dworach. Tymczasem na obrazie Sofonisby grają dwie kobiety, i to bardzo młode. Historii sztuki nie jest znany inny obraz z czasów nowożytnych, którego bohaterkami byłyby jedynie kobiety przedstawione podczas gry w szachy.

Bohaterkami tej sceny są siostry Sofonisby. Na otoku drewnianej planszy malarka pozostawiła łaciński napis, który wyjaśnia przedstawioną na obrazie sytuację i identyfikuje postaci. W tłumaczeniu brzmi on: „Panna Angussola, córka Amilcara, namalowała z natury trzy swoje siostry i piastunkę”. Spośród pięciu sióstr malarki są zatem przedstawione trzy (od prawej ku lewej): Lucia, Europa i Minerwa. Najstarsza Lucia gra z młodszą Minerwą w szachy, a najmłodsza Europa przypatruje się grze. Siostrom towarzyszy piastunka, której łagodna twarz jest znana również z kilku innych obrazów Sofonisby.

Scena przedstawia nie tylko grę w szachy, lecz także ciekawą grę spojrzeń. Z głębi na Minerwę patrzy Europa, ta z kolei kieruje wzrok na

Lucię, a spojrzenie tej ostatniej wychodzi poza obraz, wprost ku widzowi. Podczas gdy siostry pozowały do obrazu, miejsce widza zajmowała najstarsza z nich – Sofonisba. Ku szachownicy jest skierowane jedynie spojrzenie piastunki, która odwróciła głowę, by przyjrzeć się kulminacyjnemu momentowi. Wydaje się bowiem, że mamy już przed sobą wygraną i przegraną.

GRA ŻYCIA I ŚMIERCI

Lucia grająca białymi pionkami w lewej dłoni na znak zwycięstwa trzyma zbitą czarną królową (hetmana), a prawą przesuwa po planszy piona. Jej wzrok zdaje się wyrażać zadowolenie z wygranej. Minerwa z kolei unosi rękę w geście, który można interpretować jako znak poddania się i uznanie dla zwyciężczyni. Tymczasem Europa zdaje się śmiać z tego gestu. Najpewniej nie rozumie jego doniosłości i wymiaru gry. Uosabia najbardziej niewinny moment życia – *puerita*. Nastolatka, młoda kobieta i staruszka reprezentują natomiast jego kolejne etapy, którymi są: *adolescentia*, *iuventus* i *senectus*. A zatem każda z kobiet na obrazie odpowiada innej fazie życia – od niewinnego dziecięctwa po melancholijną starość.

Obraz Sofonisby nie jest zatem zwykłym domowym portretem sióstr artystki. W jej czasach gra w szachy była postrzegana jako metafora życia i ten wątek często przewijał się w renesansowej literaturze. Szachownica była porównywana do świata, gdzie ludzie walczą, zabijają się i ostatecznie odchodzą poza pole gry. Na obrazie Sofonisby obok planszy leży już sporo zbitych figur i pionów. Istotą dydaktyki szachowej było bowiem przypominanie o śmierci i nieuchronności przemijania. Nie tylko literaci, lecz także kaznodzieje uciekali się do porównań szachowych, w których Bóg po ukończonej grze zbiera wszystkie zbite figury i piony do worka.

Zbite figury i piony pozostają zatem we władaniu śmierci i tracą swe dotychczasowe przywileje i pozycje.

Na metaforyczny trop odczytania obrazów kieruje już sama pozycja szachowej planszy. Znajduje się ona w centrum kompozycji, ale też nachylona jest ku widzowi w sposób niezgodny z zasadami renesansowej perspektywy. Czy to błąd młodziutkiej malarki, która nie opanowała jeszcze poprawnej konstrukcji perspektywy linearnej, czy raczej celowy zabieg, zwracający uwagę na szachownicę jako ważny element obrazu – metaforę życia?

KOBIECE ROZGRYWKI

W 1527 roku w Cremonie ukazał się drukiem poemat dydaktyczny *Gra szachowa*, napisany przez Marca Girolamę Vidę, w którym szachownica jest polem walki pomiędzy olimpijskimi bogami, a zarazem polem życia i śmierci. Znane są koneksje Vidy – biskupa i humanisty – z rodziną Anguissola, może zatem niezwykły pomysł Sofonisby na sportretowanie sióstr przy szachach ma źródło w moralizatorskim utworze.

Do Vidy nawiązał Jan Kochanowski w poemacie heroikomicznym *Szachy*. W dziele Włocha partię szachów rozgrywają na Olimpie Apollo i Merkury, natomiast u Kochanowskiego bohaterami są dwaj rycerze ubiegający się o rękę duńskiej księżniczki Anny. Jej ojciec nie potrafił zdecydować, któremu z nich oddać rękę córki, i ostatecznie postanowił wydać ją za tego, który wygra partię szachów. Anna miała jednak faworyta i podpowiedziała wybrankowi za pomocą rymowanego kalamburu, jakie wykonać ruchy, aby wygrać. Królewna poleciła rycerzowi, aby poświęcił wieżę, a grał pionkami, zachowując skoczka i gońca. Takie rozwiązanie było znane już w średniowieczu jako mat Dilaram i odwoływało się do szachowych umiejętności kobiety. Dilaram była bowiem żoną wezyra,

który zastawił ją jako nagrodę w grze w szachy. Gdy zaczął przegrywać, to właśnie Dilaram podpowiedziała mu słynne rozwiązanie, za pomocą którego wezyr wygrał trudną rozgrywkę.

Legendy o słynnych szachistkach stawały się przedmiotem literackich narracji. W historii Kochanowskiego, zaczerpniętej z perskich opowieści, ciekawe jest to, że królewna gra w szachy lepiej niż kandydaci do jej ręki. Podobnie jak Dilaram, sprytna żona wezyra, to księżniczka Anna podpowiada wybrankowi skomplikowane rozwiązanie.

Z CREMONY DO POZNANIA

Gra w szachy długo pozostawała w domu ojca Sofonisby. Bardzo możliwe, że był to prezent malarki dla ojca i sióstr. Mogło to być zarazem jedno z dzieł utalentowanej kobiety, które dbający o jej interesy ojciec pokazywał potencjalnym klientom. Nie jest to wykluczone, obraz pokazuje talent artystyczny malarki, a zarazem inną niezwykle cenioną umiejętność, a mianowicie tworzenie metafor i symbolicznych aluzji. Obraz z rodzinnej kolekcji sprzedał dopiero brat Sofonisby – Asdrubal. Trafił do znakomitych kolekcji i wędrował wraz z kolejnymi właścicielami po Włoszech i Europie. W 1823 roku kupił go w Paryżu Atanazy Raczyński, a obecnie jako część Fundacji Raczyńskich jest prezentowany w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Obraz uznaje się za jedno z najznakomitszych dzieł Sofonisby. Stał się przedmiotem wielu interpretacji, w tym feministycznych, ich autorom, a najczęściej autorkom umknęła jednak ważna kwestia – młode kobiety, aby uchodzić za równie wykształcone jak mężczyźni, udają umiejętność gry w szachy i w ten sposób szukają uznania.

WYBRANA LITERATURA:

J. Giżycki, *Z szachami przez wieki i kraje*, Warszawa 1984.

J. Kilian, *Cztery etapy życia ludzkiego. Próba nowej interpretacji „Gry w szachy” w Muzeum Narodowym w Poznaniu,* w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej,* W. Baraniewski (red.), Warszawa 2005, s. 62–66.

H. Kutzner, A. Michnikowska, B. Wońska, *Sofonisba Anguissola „Gra w szachy”. Konserwacja i badania obrazu,* „Studia Muzealne”, zeszyt XXIII, Poznań 2018, s. 118–135.

S.I. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York 1992.

N. Yavneh, *Playing the Game: Sisterly Relations in Sofonisba Anguissola's The Chess Game*, w: *Sibling Relations and Gender in the Early Modern World: Sisters, Brothers and Others*, New York 2006, s. 167–181.

SYN MARNOTRAWNY I OSZUŚCI

W paryskim Luwrze i amerykańskim Kimbell Art Museum w Fort Worth są przechowywane niemal identyczne obrazy lotaryńskiego malarza Georges’a de La Toura. Przedstawiają szajkę oszustów ogrywających w karty młodego i naiwnego młodzieńca. Obrazy mogły powstać jednocześnie. Nawet jeśli nie stały obok siebie na sztalugach w tym samym czasie, lecz były malowane jeden po drugim, i tak nie ma znaczenia, który powstał jako pierwszy albo który jest lepszy. Oba dzieła de La Tour wykończył z równą starannością. Posługiwał się zapewne szablonem – rysunkiem na kartonie, który pozwalał na przeniesienie wcześniej przygotowanej kompozycji na płótno lub nawet kilka płócien. Kompozycje kopiowane z kartonów zazwyczaj nie są identyczne. W trakcie malowania artyści zmieniają kolory elementów obrazu lub modyfikują detale. Dwie znane i zachowane kompozycje de La Toura przedstawiające grę w karty różnią się szczegółami nieistotnymi dla ich wymowy. Koszula młodzieńca na obrazie z Luwru jest biała, a w tym z Kimbell Art Museum – różowa, odmienne kolory ma również ubiór służącej nalewającej wino. Wytrwany malarz eksperymentował zapewne z połączeniami różnych barw. W paryskim malowidle oszust wyciąga zza paska asa karo, a w amerykańskim – asa trefl. Niczego to jednak nie zmienia – w obu przedstawieniach intryga jest identyczna.

POMIĘDZY ŚWIATŁEM I CIENIEM

Cztery osoby zgromadzone wokół stołu grają w karty. Dyskretnie wyróżniona zdaje się jedna z nich – młodzieniec siedzący po prawej

stronie. Za chwilę wyłoży jedną ze swych kart, w które wpatruje się w skupieniu, i wejdzie do gry. Nie bierze udziału w intensywnej wymianie chytrych i chciwych spojrzeń, które łączą jego towarzyszy. Młody, elegancko ubrany mężczyzna to prawie chłopiec i należy do innego świata niż pozostali. Został zwabiony do tawerny, a może do eleganckiego domu publicznego. Jest niczego nieświadomą ofiarą zgranej szajki oszustów. Malarz nie ukazał jednak żadnych detali, które mogłyby identyfikować wnętrze. Tło obrazu jest czarne, delikatnie oświetlona jest jedynie ściana za młodym mężczyzną. Czyżby była to dyskretna aluzja malarza, który za pomocą światła wskazuje dobrego i złego bohatera? Niewykluczone. Twarz oszusta pogrążona jest w cieniu, a twarz młodzieńca błyszczy w silnych promieniach światła. Chłopak siedzi naprzeciwko okna najpewniej wcale nie przez przypadek. Oślepiony światłem może nie dostrzec zaaranżowanej przeciw niemu intrygi. Służąca krąży wokół stołu z winem, a zatem dobrze wie, jakie karty są w grze. Swoją wiedzą dzieli się za pomocą tajemnych znaków z ostentacyjnie elegancką kobietą, najpewniej kurtyzaną. Wiadomość od dziewczyny zostaje następnie przekazana mężczyźnie siedzącemu po lewej stronie stołu. A ten już dobrze wie, jaką kartę wyjąć zza paska. Czyżby wyciągnięty przez kurtyzanę wskazujący palec prawej dłoni oznaczał asa? Sprytna i sprawnie rozegrana intryga. Chłopak jeszcze nie wszedł do gry, nie wyłożył kart, a i tak wszystko już wiadomo – usypana przed nim sterta monet niebawem zmieni właściciela.

OBRAZY DLA KARDYNAŁA I DLA MIESZCZAN

Tarapaty bogatego młodzieńca oszukiwanego podczas gry w karty to temat z sukcesem wprowadzony do nowożytnego malarstwa przez Caravaggia w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku. Wcześniej funkcjonował w sztuce

niderlandzkiej, ale jedynie w grafice. Na początku lat dziewięćdziesiątych XVI wieku do rzymskiej kolekcji kardynała Francesca Marii del Monte w Palazzo Madama trafiły dwa malowidła Caravaggia, które można potraktować jako parę – jeden z nich (obecnie tak jak i *Oszust z asem trefl* de La Toura znajduje się w Kimbell Art Museum) przedstawia trzech grających w karty mężczyzn, przy czym dwaj z nich to umówieni ze sobą oszuści ogrywający eleganckiego młodzieńca. Natomiast drugi obraz Caravaggia z kolekcji del Monte ukazuje cygankę wróżącą młodemu mężczyźnie z dłoni (obecnie w Luwrze). Urodziwa wróżka odczytuje los swego klienta, a jednocześnie zagaduje go, patrzy na niego zalotnie i ściąga mu z palca pierścień. Obrazy nie przez przypadek stanowiły parę – opowiadają o losach wkraczającego w życie młodego człowieka, na którego los zastawia liczne pułapki. Georges de La Tour wzorem Caravaggia również połączył oba tematy w dwóch obrazach.

ŹRÓDŁO: Metropolitan Museum of Art

GEORGES DE LA TOUR,

Wróżka, lata 30. XVII w., płótno, 102 x 123 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Bogaty młodzieniec oszukiwany podczas gry w karty i okradany w trakcie wróżenia z ręki to dwie sceny, które zarówno u Caravaggia, jak i Georges'a de La Toura występowały jako pary. Tym razem chłopak wpada w sidła zorganizowanej grupy kobiet. Najstarsza z nich, stara i wręcz groteskowo brzydka, pokazuje mu sztuczkę z monetą. Zajęty obserwowaniem fortelu elegant nie zauważa, że towarzyszki staruchy, trzy piękne dziewczyny, opróżniają mu kieszenie i odcinają złoty łańcuch.

Nie tylko de La Tour podjął tematy dzieł Caravaggia z kolekcji del Monte. Drogę bogatego birbanta przez karczmy, tawerny, ulice i domy publiczne ukazywali wzorem rzymskiego malarza liczni artyści w całej Europie. Takich dzieł, rozsianych po galeriach, muzeach i prywatnych kolekcjach, są setki. Zapewne podobały się, i to różnorodnym nabywcom, gdyż umiejętnie łączyły przekaz moralny z niewyszukaną pikanterią. Wino leje się strumieniami, a kurtyzany kuszą nagimi biustami. Przedstawiały uliczne i karczemne sceny w niewyszukany sposób. Dlaczego takie obrazy dekorowały pałac katolickiego kardynała, a zarazem siedziby arystokratów i bogatych mieszczan? Może dlatego, że ich przekaz nie był jednoznaczny i zawierał dyskretne przesłanie moralne i ostrzeżenie. Bywały odczytywane jako historia syna marnotrawnego, który po opuszczeniu domu ojca trwoni jego pieniądze i oddaje się rozmaitym pokusom życia.

GANGI ZŁODZIEI I OSZUSTÓW

W XVII wieku oszuści, zaraz po złodziejach, stanowili najliczniejszą grupę przestępców. Działali pojedynczo i w zorganizowanych szajkach. Role poszczególnych członków gangów były szczegółowo rozpisane – jedni ściągali ofiary do gry, przyprowadzając je z ulicy do gospód lub domów publicznych, inni pożyczali im pieniądze. W umówionych miejscach czekali kolejni członkowie grupy, którzy zapraszali zwabionego mężczyznę

do towarzystwa, upijali go i rozpraszali jego uwagę obecnością pięknych, roznegliżowanych kobiet. Celem było oskubanie delikwenta. Jednym ze sposobów była gra w znakowane karty i szeroki arsenał innych sztuczek, przez które ofiara traciła czujność, a w końcu pożyczone pieniądze i część własnego majątku.

Bohaterowie Caravaggia i de La Toura grają w popularną pod koniec XVI i w XVII wieku grę, zwaną w Hiszpanii *primero*, a we Włoszech *prima vista*. Była to gra hazardowa, poprzedniczka pokera. Pochodziła najprawdopodobniej z Hiszpanii i szybko rozprzestrzeniła się na całą Europę, nie wyłączając Anglii. Zwycięstwo w *primero* zapewniało uzyskanie jednej z sekwencji pięciu kart, nazywano je (od najsłabszej do najsilniejszej): *chorus*, *fluxus*, *numerus*, *supremus* i *primero*. Widz wobec bohaterów obrazu de La Toura jest w uprzywilejowanej sytuacji – zna karty, którymi grają. Może policzyć punkty i dobrze wie (o ile zna zasady *primero*), kto jest zwycięzcą rozgrywki. Dzięki temu jest o kilka kroków przed oszukiwanym młodzieńcem, który niczego się jeszcze nie spodziewa. W kartach trzymanych w dłoni przez oszusta (w obu wersjach obrazu) znajdują się szóstka i siódemka tego samego koloru. Zgodnie z regułami *primero* dają one odpowiednio 21 i 18 punktów; aby uzyskać sekwencję zwaną *supremus* (lub *maximus*) o wartości 55 punktów, oszustowi brakuje dającego 16 punktów asa w takim samym kolorze. I po taką właśnie kartę sięga – po asa karo na obrazie z Luwru, a po asa trefl w malowidle z Teksasu.

ŻYCIE CODZIENNE, BIBLIA I TEATR

Bohaterowie obrazu de La Toura są ubrani zgodnie z modą obowiązującą w Lotaryngii w latach trzydziestych XVII wieku. Strojny ubiór grającej w karty nie jest ubiorem damy, lecz kurtyzany. W ten prosty sposób de La

Tour połączył scenę rodzajową z tematem biblijnym. Ukazał pikantną opowieść z codziennego życia z dyskretnym nawiązaniem do ewangelicznej przypowieści o synu marnotrawnym. Jednak historia wchodzącego w życie młodego człowieka, na którego podczas wędrówki czekają liczne, zarówno dobre, jak i złe przygody, to temat podejmowany już przez autorów antycznych i obecny w mitologiach niemal każdej cywilizacji.

Bezpośrednią inspiracją kompozycji Caravaggia, a także de La Toura mogły być – niezależnie od innych źródeł – popularne przedstawienia teatralne. Proste, zabawne, z wyrazistymi bohaterami i o łatwej do rozpoznania intrydze. W tego typu przedstawieniach widz wcześniej niż bohater dostrzega ukartowaną intrygę. Jedną z takich sztuk, wielokrotnie przerabianą i wystawianą w licznych wersjach, była *Farsa satira morale*, napisana przez Venturina da Pesaro. Bohater tej satyrycznej opowieści, kapitan Spampana, oszukuje podczas gry w karty naiwnego Assuera. De La Tour, podobnie jak teatralni satyrycy, opowiada przygodę swego bohatera z dużym dystansem. Pokazuje nieco naiwnego i zarazem zadufanego w sobie chłopaka, który łatwo daje się oskubać szajce oszustów. Jest w jego obrazie przestroga, ale i dobra zabawa.

WYBRANA LITERATURA:

Beyond Caravaggio, kat. wyst., National Gallery, Londyn, London 2016.

Georges de La Tour 1593–1652, kat. wyst., Museo Nacional del Prado, Madryt, Madrid 2016.

Ch. Wright, *The Art of the Forger*, London 1984.

XIII LUDZIE I ICH DOMY

ŹRÓDŁO: Google Art Project

JAN STEEN, *Strzeż się bogactwa* (*Domostwo Jana Steena*)

1663, płótno, 105 x 145 cm, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

„Domostwo Jana Steena” to określenie, którego Holendrzy używają od XVIII wieku do dzisiaj, aby opisać domowy bałagan.

ŹRÓDŁO: Agencja PhotoPower: Art Resource/Scala, Florence/copyright DACS

RICHARD HAMILTON,
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?

1956, kolaż, 26 x 24,8 cm, Kunsthalle, Tübingen

Kolaż Hamiltona to *Portret małżeństwa Arnolfinich* XX wieku. Bohaterowie obu dzieł są ukazani we własnych domach i w otoczeniu najbardziej pożądanych przedmiotów swoich czasów.

Zarówno Steen, jak i Hamilton ukazują wnętrza mieszczańskie swoich czasów oraz ich gospodarzy. U jednych panuje bałagan, u drugich – nieskazitelny porządek. W obu przypadkach właściciele są raczej przeciętni, średnio zamożni, niewolni od słabości, a bohaterami są nie tylko mieszkańcy, lecz także domowe sprzęty. U Steena są one zwyczajne, codzienne, a ich wygląd i forma nie mają większego znaczenia. W kolażu Hamiltona natomiast wnętrze, meble i wszelkie domowe akcesoria są przedmiotem marzeń amerykańskiej klasy średniej i zazdrości mieszkańców starego kontynentu. Zamieszkująca XX-wieczne mieszkanie para sama jest wzorcem modnego, nowoczesnego wyglądu. Są szczupli, wysportowani, młodzi. W ich idealnym domu nie ma jednak życia. Wszystko jest na pokaz. Dom jak z żurnala stanowi wzorzec nowoczesnego wyposażenia, jest jednak pozbawiony ciepła, międzyludzkiego kontaktu i naturalności.

W przeciwieństwie do zamrożonej sceny Hamiltona, pozbawionej międzyludzkich interakcji, na obrazie Steena jest głośno, gra muzyka, roznosi się gwar ludzkich głosów, kwakanie kaczki, chrumkanie świni i nikt nie zważa na panujący bałagan, który się raczej wzmaga, niż znika. To w pewnym sensie również kolaż złożony z kilku niezależnych scen, które ilustrują popularne przysłowia albo ukazują grzeszki mieszkańców. Dzieło Steena w żartobliwy sposób poucza, a tytuł ma moralizatorski charakter – strzeż się bogactwa. Nadmiar dóbr powoduje, jak widać: obżarstwo, nadużywanie alkoholu, rozpustę i zapominanie o codziennych obowiązkach.

Przysłowie „strzeż się bogactwa” mogłoby być jednak równie dobrze tytułem kolażu Hamiltona. Tyle tylko, że konsekwencje zamożności w XX wieku wydają się inne niż te XVII-wieczne. To kult ciała i pożądanie rzeczy.

W pokoju XVII-wiecznych Holendrów pod sufitem wisi kosz ze sprzętami, które są ostrzeżeniem dla bohaterów marnotrawiących czas i majątek – żebracza kula i grzechotka trędowatego. Sufit Amerykanów jest ozdobiony wielkim zdjęciem Ziemi widocznej z kosmosu. Ten element kolażu nie nawiązywał do sposobów dekorowania domów modnych w latach pięćdziesiątych XX wieku, lecz był przywołaniem technologicznych wyzwań związanych z początkami badania i eksplorowania kosmosu. Bohaterowie Steena nie zwracają uwagi na wiszący nad nimi, aluzyjnie przedstawiony miecz Demoklesa, para z dzieła Hamiltona również nie widzi nieskończoności kosmosu z perspektywy wnętrza pełnego gadżetów. Zapewne kolaż Hamiltona nie miał z góry założonego charakteru moralizatorskiego, był wyklejanką złożoną z fotografii i reklam. Mimochodem stał się jednak ostrzeżeniem, posługującym się podobnym jak u Steena językiem – zabawą i groteską.

ROZKOSZE I NIEBEZPIECZEŃSTWA OBFITOŚCI

Jan Steen był biegły w różnych gatunkach malarskich, nie wyspecjalizował się – jak większość holenderskich malarzy w XVII wieku – tylko w jednym rodzaju tematów. Największym powodzeniem cieszyły się obrazy, w których przedstawiał świąteczne zabawy, wesołe towarzystwa, tawerny i zabałaganione wnętrza mieszczańskich domów. Nie idealizował swych bohaterów – jedzą, piją, tańczą w zapamiętaniu, mężczyźni nie stronią od towarzystwa sprzedajnych kobiet, gospodynie są leniwe, a dzieci – rozpuszczone. Zwykło się mówić o jego obrazach, że to sceny z codziennego życia. Jednak przedstawienia niechlujnych, zaniedbanych wnętrz i ich niesfornych mieszkańców nie były zwykłymi, realistycznymi scenkami. Za rubasznym humorem kryło się wiele aluzji do przysłów, porzekadeł, emblematów, ale też wątków z literatury i teatru.

STRZEŻ SIĘ BOGACTWA

Tytuły obrazów Steena to często popularne niderlandzkie przysłowia. Tak jest i w tym przypadku – *In weelde Siet Toe*, oznacza „Uważaj w dobrych czasach” lub mniej dosłownie „Strzeż się bogactwa”. Taki napis jest umieszczony na łupku opartym o drewnianą ławę tuż obok porozrzucanych kart do gry (w prawym dolnym rogu obrazu).

Ludzie i zwierzęta, relacje pomiędzy nimi, obfitość przedmiotów i wiązane z nimi znaczenia składają się na opowieść o bezmyślnym trwonieniu majątku, nadmiernym jedzeniu i piciu, rozwiązłości, lenistwie

i gnuśności. Ekonomiczny sukces holenderskiego społeczeństwa pokazany jest tu w krzywym zwierciadle – niewłaściwie wykorzystywane bogactwo może doprowadzić do upadku obyczajów. Steen nie jest jednak nudnym moralistą. Wizualna przypowieść o negatywnej stronie dobrobytu jest opowiedziana zabawnie, wręcz komicznie. To rebus ułożony za pomocą popularnych przysłów i powiedzonek i zestawiony z wielu scenek. Można je czytać w dowolnej kolejności, chociaż kompozycja tego złożonego obrazu wcale nie jest chaotyczna.

Przed nami położony blisko kuchni pokój dzienny zamożnych Holendrów. Gospodarze to przedstawiciele klasy średniej, których stać na dobre jedzenie, wygodne wyposażenie domu, mają oszczędności i klejnoty. Nie jest to jednak zwykła wielopokoleniowa rodzina po podwieczorku.

Dorośli zajmują centrum pokoju, są ustawieni jak na teatralnej scenie – mężczyzna i kobieta siedzą na wprost widzów, a za nimi, w drugim rzędzie są ustawione cztery kolejne osoby, tak aby wyraźnie widoczne były ich gesty i wyrazy twarzy. Jedna z pierwszoplanowych postaci to młoda, elegancko ubrana dziewczyna. Żywymi, rozbawionymi oczami patrzy uwodzicielsko i bez skrępowania w stronę widza, to ona zaprasza do śledzenia opowieści. Jej strój – żółta satynowa suknia z dużym dekoltem, naszyjnik i buciki z ostrym noskiem – wskazuje, że zajmuje się nierządem. Kusi pana domu do picia wina i grzesznych zalotów. Wyciąga ku niemu rękę z wypełnionym kieliszkiem i czeka na jego uwagę. Kieliszek pomiędzy nogami mężczyzny to aluzja do ich erotycznej relacji, niezbyt starannie zakamuflowana. Mężczyzna nie sięga jednak po wino, bo odgania się od chwytającej go za rękaw starszej pobożnisi. To zapewne beginka, pobożna kobieta, która poświęciła się życiu religijnemu i dobroczynności. Napomina ona pijanego pana domu w duecie z kwakrem odczytującym moralne pouczenia. Czy jest to jedyna w tym towarzystwie przyzwoita

para? Raczej nie – kaczka na ramieniu mężczyzny kwacze, co w języku niderlandzkim, i nie tylko w nim, stanowi synonim nudnego, bezsensownego gderania i pouczania. Pobożność tej pary raczej nie wzbudza zaufania.

W pokoju nie jest cicho. Jednak ani gra na skrzypcach, ani odgłosy zwierząt nie budzą pani domu, a wiele niedobrego dzieje się podczas jej drzemki. Z nieuwagi gospodyni korzystają także dzieci i zwierzęta. Dziewczynka zakrada się do szafki („okazja czyni złodzieja”), a sakiewki nad głową gospodyni już są puste; chłopak pali fajkę, naśladując ojca („jak starzy zagrają, tak młodzi śpiewają”), a małe dziecko zamknięte w krzesełku rozrywa sznur pereł i bawi się srebrną łyżką. Pies wyjada ze stołu nadziewane ciasto, po drodze zrzucił cynową miskę i dzban z winem. Do pokoju zakradła się świnia i wyciągnęła z beczki z piwem korek, który nadal trzyma w pysku. Jej obecność nie jest przypadkowa – „świnia ucieka z korkiem” to niderlandzkie porzekadło oznaczające pijaństwo bez opamiętania. Piwo leje się z beczki, wino – z dzbana, precelki i bułki są porozrzucane po podłodze. Czy tak należy korzystać z dobrobytu? „Nie rzucajcie róż przed wieprze”, mówi inne niderlandzkie przysłowie, co Steen również zilustrował, i to dosłownie. Przed pyskiem świni leży róża, która odpadła z gałązki przeznaczonej dla zalotnej kurtyzany.

ŹRÓDŁO: Google Art Project

Sztylet, jak miecz Demoklesa, wisi nad głowami utracjuszy. Zmiana ich losu może nadejść w każdej chwili. Od bogactwa do biedy nie jest daleko –„łatwo przyszło, łatwo poszło”.

To nieostatnie ostrzeżenie przed marnotrawstwem i bezmyślnym trwonieniem dobytku. Małpka psująca zegar przywołuje powiedzenie, że w czasach głupoty czas się zatrzymuje. Jeśli jednak ktoś nie dostrzegłby tej dyskretnej aluzji, to z pewnością zwróci uwagę na wiszący w centrum, ponad głowami bohaterów, wiklinowy koszyk. Znajdują się w nim symbole kary – sztylet i witki do biczowania – ale też ubóstwa – grzechotka noszona przez trędowatych ku ostrzeżeniu zdrowych i kula chorego żebraka. Sztylet wystający z wiklinowego koszyka pełni tu rolę miecza Demoklesa, nieustannie wiszącego nad głowami utracjuszy.

ŚWIAT NA OPAK

W obrazach Jona Vermeera, Gabriela Metsu, Pietera de Hoocha, Gerarda ter Borcha, Samuela van Hoogstratena i wielu innych holenderskich mistrzów, przedstawiających wnętrza domostw zamożnych mieszczan, jest zazwyczaj czysto i panuje w nich nienaganny ład. Holandia w XVII wieku słynęła z zamiłowania do porządku. Świadectwem tego są nie tylko obrazy z wypucowanymi pokojami, lecz także literatura, piosenki, przysłowia i pamiętniki podróżników odwiedzających Republikę Zjednoczonych

Prowincji. W ich dziennikach znajduje się wiele wzmianek o nieskazitelnym porządku holenderskich miast i domostw, wręcz zdziwienie tym, co widzieli – szorowaniem chodników kilka razy dziennie, myciem fasad domów, a nawet dachówek. Panie domu obsesyjnie pilnowały czystości, walcząc z brudnymi butami, a nawet okruszkami i plamami wosku na obrusach. W Holandii ład na równi z posiadaniem wytwornych przedmiotów był oznaką luksusu i wyróżniał klasę średnią od biedoty. Stanowił element prestiżu. Czystość była częścią protestanckiej moralności, a w szerszym kontekście nawet tożsamości narodowej. „Opozycja pomiędzy brudem a czystością wpisała się też w ich [Holendrów] kulturę i pojawiała się nieustannie, tak jak rozróżnienie pomiędzy złym a dobrym, ładnym i brzydkim czy dniem i nocą” – zauważył Piotr Oczko w książce o kulturze sprzątania w XVII-wiecznej Holandii.

W malarstwie Jana Steena niewiele jest przedstawień wzorowych mieszczańskich domostw, przeważają te niechlujne, zaniedbane przez zaspane gospodynie i pijanych gospodarzy, zabałaganione przez puszczone samopas dzieci i zwierzęta. Takie porządki wykluczałyby właścicieli domu z dobrego towarzystwa, bo znajdowały się poza uznaną normą społeczną. Domostwa Steena to świat na opak, w którym prawa, zwyczaje i reguły stosunków międzyludzkich obowiązujące w społeczeństwie są odrzucone, tak jak podczas karnawału lub teatralnej farsy. Bohaterowie Steena są komiczni, groteskowi, niekiedy wulgarni i epatujący erotyką. Liczebność tego typu obrazów wskazuje, że prosty, niewyrafinowany humor tych dzieł cieszył się powodzeniem i znajdował nabywców wśród przedstawicieli średniej klasy – uczonych, przedsiębiorców, kupców, lekarzy. Widzieli swój świat w krzywym zwierciadle, wspak i można przypuszczać, że bardziej ich to bawiło, niż przestrzegało przed upadkiem.

MĄDROŚĆ PRZYSŁÓW

„Strzeż się bogactwa” to niejedyne przysłowie, które stało się tematem obrazu Steena. Malarz z upodobaniem sięgał również po inne powiedzenia niderlandzkie, podobnie jak w poprzednich stuleciach Hieronim Bosch i Pieter Bruegel.

W kilkunastu obrazach Steen zilustrował przysłowie *Soo voer gesongen, soo na gepepen* – „Jak śpiewają starzy, tak grają młodzi”, co odpowiada polskiemu powiedzeniu „Jaki ojciec, taki syn”. Scenerię tych dzieł stanowią domowe wnętrza podczas świątecznych dni, a ich bohaterami są trzy pokolenia typowej mieszczańskiej rodziny. Trzynaście dzieł Steena o tym tytule zwanych jest czasami *Rodzina Jana Steena*, bowiem malarz miał zwyczaj przedstawiać siebie pośród rodzinnego chaosu i używać swoich dzieci jako modeli. Nie znaczy to jednak, że przedstawiał stosunki panujące we własnym domu. Obrazy wielopokoleniowej rodziny ukazywały wpływ dorosłych na dzieci, to, jak ich zachowanie, w tym występki i nałogi, przechodzi z ojca na syna czy z matki na córkę. Naśladując dorosłych, chłopcy palą fajki, dzieci piją wino, a ślepi na wszystko dziadkowie oddają się bezmyślnej dewocji.

WESOŁE TOWARZYSTWO

Wesołe towarzystwo i *Rozpustne domostwo* to kolejne dwa tematy, które Steen zrealizował w wielu wariantach. Obrazy przedstawiające uczty w tawernach, domach publicznych i w prywatnych mieszkaniach, stawały się okazją do skatalogowania wielu grzechów i przywar: lenistwa, żądzy, świętokradztwa (Biblia porzucona na podłodze), hazardu, nałogów, próżności, gnuśności. Występki te prowadziły do nieładu i niezgody i były ostrzeżeniem przed pijaństwem, cudzołóstwem oraz popadaniem w złe

towarzystwo. W tej grupie nie wszystkie obrazy miały jednak jawny moralizatorski charakter. Mogły być również pojmowane jako pochwała towarzyskich przyjemności i atrakcji. W wielu obrazach Steena nie ma wyraźnej granicy pomiędzy potępieniem nagannego zachowania a pochwałą wesołej zabawy. Powaga miesza się z komizmem, a to, po której stronie odnajdzie się widz, zależy od jego wykształcenia, znajomości literatury i przysłów, a może wręcz nastawienia.

Holenderskie domy w XVII wieku, co pokazują obrazy wnętrz i ich opisy, były wypełnione malowidłami. W pokoju ukazanym przez Steena nie ma jednak obrazów, choć sądząc po posiadanych przez rodzinę dobrach, byłoby ją stać również na sztukę. Czyżby brak obrazów miał świadczyć o braku kultury mieszkańców? Paradoksalnie sam obraz Steena, stosunkowo duży (105 x 145 cm), był przedmiotem luksusowym. Pierwsi właściciele tego dzieła, choć nic o nich nie wiemy, zapłacili sporo, aby wziąć od Jana Steena zabawną lekcję moralności i pouczenie.

WYBRANA LITERATURA:

J. Steen. Painter and Storyteller, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton; Rijksmuseum, Amsterdam, Washington 1997.

Jan Steen's Histories, kat. wyst., Mauritshuijs, Haga, The Hague–Mauritshuis–Zwolle 2018.

WNĘTRZE PEŁNE SEKSAPILU

Anglia w latach powojennych ulegała silnym wpływom amerykańskiej kultury i płynącemu ze Stanów Zjednoczonych mechanizmowi napędzania konsumpcji. Jednak w większości angielskich gospodarstw domowych, w niedogrzanych pomieszczeniach z wypłowiałymi tapetami nadal posługiwano się przestarzałymi sprzętami. To również z tamtych czasów pochodzi czarna legenda angielskiej, pozbawionej smaku kuchni. Świat wykreowany w kolażu brytyjskiego artysty Richarda Hamiltona był zatem wyśnioną utopią konsumpcji. Rajem zamieszkiwanym przez współczesnego Herkulesa i jego ponętną pin-up girl. W kolażu z 1956 roku Hamilton użył wizerunków wielu ówczesnych obiektów pożądania i nowoczesnego luksusu. Na pozór są ładne i pociągające. Wnikliwemu obserwatorowi mogą się jednak wydać wyjątkowo odrażające. Żadne inne dzieło z tamtych czasów nie oddało tak precyzyjnie i wnikliwie ambiwalentnego charakteru konsumpcjonizmu.

TO JEST JUTRO

Pierwsza ikona pop-artu nie jest dziełem o imponujących rozmiarach, to niewielki, niemal kwadratowy kolaż, stworzony jako projekt okładki do katalogu londyńskiej wystawy *This is Tomorrow* (To jest jutro) z 1956 roku i reprodukowany wówczas w czerni i bieli. Posłużył również jako motyw na plakacie tej głośnej ekspozycji.

Artyści zaproszeni do udziału w wystawie w Whitechapel Art Gallery w Londynie zostali poproszeni o stworzenie przestrzeni, które byłyby ich wizją przyszłości. Tworzyli w grupach, w których znajdowali się malarze

i architekci. Richard Hamilton współpracował z zaprzyjaźnionym artystą Johnem McHale'em i architektem Johnem Voelckerem. Wykreowana przez nich przestrzeń uchodziła za najciekawszą, stworzyli wizję przyszłości przypominającą wesołe miasteczko, pełną obrazów zaczerpniętych z różnorodnych źródeł formujących ikonografię ówczesnego świata. Wykorzystali m.in. plakat z Marilyn Monroe na kilka lat przed eksploatowaniem jej wizerunku przez Andy'ego Warhola (patrz: *Śmierć i dziewczyna*).

ADAM I EWA W RAJU GADŻETÓW

Szukając pomysłu do kolażu, Richard Hamilton wypisał listę motywów, które chciał w nim umieścić: „mężczyzna, kobieta, żywność, historia, gazety, kino, sprzęty domowe, samochody, kosmos, komiks, TV, telefon, informacja". Elementy do niego zaczerpnął z amerykańskich magazynów, które John McHale przywiózł do Londynu ze Stanów Zjednoczonych. Pomieszczenie, w którym rozgrywa się scenka, i jego podstawowe meble, a nawet tytuł samego kolażu pochodzą z „Ladies Home Journal", z rubryki poświęconej modnym trendom w urządzaniu podłóg. To, co czyni współczesne domy tak odmiennymi i pociągającymi, w reklamowym zamyśle stanowiły otwarty plan i użycie mocnych kolorów.

Historyk sztuki John-Paul Stonard w artykule *Pop in the Age of Boom (…)* z 2007 roku wymienił źródła niemal każdego wizualnego motywu z Hamiltonowskiej wycinanki, które odnalazł, gdy przeszukiwał popularne amerykańskie magazyny z połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Bohaterem wielu z nich był Irvin „Zabo" Koszewski, Mister Los Angeles z 1954 roku. Hamilton prowokacyjnie umieścił w jego dłoniach wielkiego lizaka Tootsie Pop, popularnych i szeroko reklamowanych słodyczy. Sama fotografia kulturysty pochodzi z wrześniowego wydania „Tomorrow's

Man” z 1954 roku. Towarzysząca mu naga kobieta, przedstawiona na sofie w groteskowej pozie i z abażurem na głowie, to Jo Bear, uznana artystka minimal art, która w młodości pozowała do erotycznych pism (jednak tego, z którego Hamilton zaczerpnął zdjęcie do kolażu, nie udało się zidentyfikować). Pokryte beżową wykładziną schody bez wysiłku odkurza nowym modelem Hoover’a elegancka, młoda kobieta. Reklama modelu o nazwie Constellation podkreśla, jak daleko sięga jego długi, usprawniający sprzątanie kabel (źródłem ilustracji do tego fragmentu kolażu był „Ladies Home Journal” z czerwca 1955 roku). Wnętrze jest wypełnione wieloma innymi równie „pociągającymi” sprzętami domowymi – są w nim m.in. telewizor Stromberg-Carlson z reklamy z 1955 roku i angielski magnetofon Boosey&Howkes. Bardzo ważnym przedmiotem, wyeksponowanym jak drogocenna waza, jest puszka szynki konserwowej. Istotne są również dekoracje: obok portretu niezidentyfikowanego XIX-wiecznego dżentelmena w złoconej ramie wisi reprodukcja okładki popularnego komiksu *Young Romance*. Abażur lampy ma logo Forda. Za oknem natomiast rozpościera się widok na kino z 1927 roku, w którym odbywa się premiera pierwszego mówionego filmu – *Śpiewaka jazzowego*. Na fotelu leży porzucony numer „The Journal of Commerce”. Surrealistycznym żartem Hamiltona wydaje się dekoracja sufitu pomieszczenia. Pokrywa go zdjęcie Ziemi widzianej z kosmosu, wycięte z „Life Magazine” z września 1955 roku.

40 LAT PÓŹNIEJ

Kolaż z 1956 roku jest nie tylko źródłem pomagającym rozpoznać pożądane wówczas przedmioty i panujący styl życia, to również pełen ironii dokument pokazujący różnorodne formy kultury popularnej i wypracowane wówczas mechanizmy reklamy. W 1990 roku Richard Hamilton,

wspominając swe dzieło z lat pięćdziesiątych, podkreślał, że była to raczej alegoria niż przedstawienie konkretnego wnętrza. O swych bohaterach powiedział wówczas, że to „Adam i Ewa wśród gadżetów”.

W 1992 roku BBC poprosiło Hamiltona o stworzenie nowej wersji słynnego kolażu, w którym miały się znaleźć najbardziej pożądane przedmioty końca XX wieku, a sam kolaż miał powstać z użyciem najnowszych technologii cyfrowych. Hamiltona zaproszono do udziału w serii półgodzinnych programów zatytułowanych *QED*. Jego rolą było pokazanie, w jaki sposób współczesny artysta używa komputera do tworzenia dzieł sztuki. Nad nowym kolażem Hamilton pracował w aplikacji Quantel Paintbox, którą świeżo zakupił, a wydrukował go na drukarce Canona w dwudziestu pięciu egzemplarzach wraz z dodatkowymi trzema próbami autorskimi (jedna z nich należy obecnie do zbiorów Tate w Londynie). W tym samym czasie stworzył również kolorowe, cyfrowe faksymile kolażu z 1956 roku, który został powielony na drukarce laserowej ze zmienionym i zaktualizowanym tytułem: *Just what was it that made yesterday’s homes so different, so appealing* (Właśnie to, co czyniło wczorajsze domy tak odmiennymi, tak pociągającymi). Nożyczki i klej zostały zastąpione przez narzędzia komputerowe, a dzieło dzięki drukarce przestało być jednostkowe i wyjątkowe.

W 2004 roku powstała jeszcze jedna edycja kolażu z dopiskiem *upgrade*. Ulepszenie polegało na użyciu drukarki atramentowej Epson i tuszu specjalnie przygotowanego przez artystę i jego syna. 5000 kopii wraz z 50 próbami autorskimi było dystrybuowanych przez BBC, a komercyjnie przez Alana Cristea w Londynie, stając się pełną pożądania edycją kolekcjonerską.

BOHATEROWIE ERY CYFROWEJ

Kolaż z 1992 roku został złożony z podobnych motywów co poprzedni: „mężczyzna, kobieta, ludzkość, historia, jedzenie, gazety, kino, TV, telefon, komiksy, słowa, nagrania, samochody, sprzęty domowe, kosmos”. Podmiana starych gadżetów na nowe pozwala prześledzić 40 lat przemian, jakie zaszły w kulturze masowej, ikonosferze codziennego życia, ale też w obyczajowości, nauce, technice. Do nowej wersji kolażu Hamilton wyraźniej wprowadził również politykę. Miejsce, w którym znaleźli się Adam i Ewa lat dziewięćdziesiątych, nie było już przytulnym i ciepłym domowym wnętrzem z reklamy podłóg i mebli, lecz pozbawionym wyrazu pokojem w hiszpańskim hotelu z pocztówki, którą Hamilton otrzymał od swego kolegi Dereka Boshiera. Po zeskanowaniu i powiększeniu wnętrza artysta umieścił w nim nowych bohaterów i otaczające ich przedmioty. Tapeta pokrywająca ściany pokoju jest udekorowana wzorem układów scalonych, podkreślającym nową erę cyfrowych technologii. Widok za oknem nie jest już sielski – to obrazy toczących się wojen: czołg przywołuje wojnę w Zatoce Perskiej z 1991 roku, a tłum uchodźców to uciekinierzy z Etiopii. Niewielka rzeźba z satyrycznym wizerunkiem Margaret Thatcher, rzekome dzieło Jeffa Koonsa, przypomina rolę brytyjskiej premier w wysłaniu wojsk przeciw Irakowi w 1990 roku. Na ścianie pomiędzy oknami wisi transformacja ikonicznego napisu LOVE projektu Roberta Indiany z 1966 roku, a więc z czasów hipisowskiej utopii, w przerażające świat od lat osiemdziesiątych słowo AIDS. Nowi bohaterowie nie żywią się już konserwową szynką, lecz suchymi paluszkami rybnymi, odgrzewanymi w kuchence mikrofalowej; w TV oglądają *Kosiarza umysłów*, film Bretta Leonarda o wirtualnej rzeczywistości, transmitowany dzięki antenie satelitarnej. Nie nagrywają już na taśmy magnetofonowe, lecz posługują się kasetami wideo. Aluzją do

kosmosu jest natomiast żyrandol w kolorach Jupitera, planety sfotografowanej przez sondę Ulysses w 1992 roku.

Spektakularnej przemianie ulegli również bohaterowie. Mężczyzna nie chwali się swoim wyćwiczonym ciałem, bohater lat dziewięćdziesiątych pochyla się nad komputerem, śledząc w skupieniu ruchy rynków finansowych. Nie pokazuje twarzy, lecz zgarbione plecy w białej koszuli. Tym razem to kobieta ma ukształtowane na siłowni i nasmarowane olejkami ciało. Nie kusi, siedząc w wystudiowanej pozie na sofie, lecz pręży się, podtrzymując lizak policyjny z napisem STOP – CHILDREN, co niewątpliwie stanowi aluzję i feministyczną odpowiedź na falliczny lizak z kolażu z 1956 roku. Rewizja dawnej wersji niezbicie ukazała, że oboma kolażami rządziła raczej ironia niż zachwyt nad nowym, wspaniałym światem.

ŹRÓDŁO: Agencja Tate Images: copyright DACS

RICHARD HAMILTON,

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1992, kolaż cyfrowy, 17,6 x 26,7 cm, Tate Modern, Londyn

DOMY DRUGIEJ DEKADY XXI WIEKU

Jak wyglądaliby bohaterowie naszych czasów w pomieszczeniu swoich marzeń? Czy mężczyzna nosiłby długą brodę, kraciastą koszulę i zajmował się dzieckiem? A kobieta? Gotowałaby wegańskie potrawy, używając wyłącznie organicznych produktów? A może podział obowiązków i płeć bohaterów nie byłyby już wcale takie oczywiste. Gdzie mieszkaliby i jakie przedmioty mieli? Panoramiczny telewizor, który z najwyższą dostępną rozdzielczością pokazywałby pożary w Australii i tratwy z uchodźcami? Wyrafinowany sprzęt audio? A może ich domem zarządzałby komputer? Co widzieliby za oknem? Uliczne protesty, miasta bez drzew? A czy na suficie rozpościerałaby się wizja zasiedlania Marsa przez kolonizatorów Elona Muska? Ciekawe, co też czyni dzisiejsze domy tak odmiennymi i pociągającymi.

WYBRANA LITERATURA:

R. Hamilton, *Collected Words*, London 1982.

R. Morphet, *Richard Hamilton*, kat. wyst., Tate Modern, Londyn, London 1992.

J.-P. Stonard, *Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?'*, „The Burlington Magazine", CXLIX, 2007, s. 607–620.

XIV BOGOWIE I MIESZCZANIE

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GIOVANNI BELLINI (1516) i TYCJAN (1529), *Uczta bogów*,

płótno, 170 x 188 cm, National Gallery of Art, Waszyngton

Ulubionym gatunkiem malarskim renesansowych mecenasów była *fabula*, *poesia*, czyli opowieść oparta na mitologii lub antycznych dziełach literackich. *Uczta bogów* to ilustracja perypetii nimfy Lotis i opiekuna ogrodów Priapa, temat zaczerpnięty z *Kalendarza poetyckiego* Owidiusza, wpleciona pomiędzy ucztujących bogów Olimpu.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GEORGES SEURAT, *Niedziela na wyspie Grande Jatte*

1884–1886, płótno, 207,5 x 308,1 cm, Art Institute of Chicago

Seurat zdradził krytykowi sztuki Gustave’owi Kahnowi, że rytmicznie ustawiając postaci na obrazie, wzorował się na procesji panatenajskiej z partenońskiego fryzu. Czyżby chciał nadać niedzielnemu odpoczynkowi paryżan etos antycznych ceremonii?

Mitologia Greków i Rzymian, podobnie jak i innych cywilizacji starożytnych, traktowała erotyczne upodobania i przygody bogów oraz innych bohaterów bardzo swobodnie. Odzwierciedlało to odmienną od panującej w kolejnych epokach obyczajowość. Freski w antycznych domach i pałacach, malowidła na wazach, figurki z brązu ukazują życie seksualne w sposób otwarty, co dotyczyło zarówno aktów heteroseksualnych, homoseksualnych, jak i tych pomiędzy ludźmi i zwierzętami. Przedstawienia scen erotycznych w sztuce czasów poantycznych są zazwyczaj bardziej dyskretne i aluzyjne, zmysłowe, ale nie dosadne. Nie ma w nich aż tylu aktów seksualnych, erekcji, gwałtów, co w sztuce starożytnych nie było rzadkością.

W zapatrzonej w antyczną kulturę renesansowej Italii, a pod jej wpływem w innych krajach Europy tematy z mitologii i literatury starożytnej, a wraz z nimi miłosne przygody bogów i bohaterów stały się popularne w sztuce. Obrazy w Camerino d’Alabastro, prywatnym gabinecie sztuki księcia Ferrary Alfonsa d’Este, wychwalały Bachusa i jego zwyczaje. Jedno z dzieł z tego wnętrza – *Uczta bogów* – ukazuje znużonych winem mieszkańców Olimpu, a wśród nich Priapa, który z widoczną pod ubraniem erekcją zbliża się do śpiącej nimfy Lotis. Zarżał jednak osioł, nimfa się obudziła, a podniecony Priap stał się przedmiotem żartów odurzonego winem boskiego zgromadzenia.

Scenerią uczty jest łagodny pejzaż, dzieło po części Giovanniego Belliniego (po prawej), a po części Tycjana. Światło jest łagodne, bogowie biesiadują na polanie otoczonej gajem, u ich stóp płynie źródło z chłodną, świeżą wodą. Bohaterowie XIX-wiecznego obrazu Georges'a Seurata również odpoczywają nad wodą i wśród dających cień drzew. Nie są jednak bogami, to paryscy mieszczanie. Nie wyglądają na szczególnie radosnych, zastygli jak w ceremonialnym fryzie i daleko im do swobody, frywolności

i zadowolenia antycznych bóstw z wyobrażenia Belliniego. Nie znaczy to wcale, że świat ludzi z wielkiej XIX-wiecznej metropolii był pozbawiony radości. Unieruchomienie postaci było wynikiem zastosowanej przez Seurata metody malowania, a nie celowego wyeliminowania emocji i zmysłowości. Jednym ze zjawisk ukazanych na obrazie jest powszechna w ówczesnym Paryżu prostytucja. Dziewczyny z wędkami to prostytutki „łowiące" klientów. Elegancką kokotą może być również kobieta z małpką na smyczy. Świat kobiet oferujących płatny seks był w Paryżu bardzo rozwarstwiony – od eleganckich utrzymanek (takich jak Nana z powieści Zoli), przez dziewczyny zamknięte w domach publicznych, aż po kobiety z ulicy, stojące najniżej w hierarchii. Sporadycznie oferowały usługi seksualne również ubogie pracowniczki zakładów rzemieślniczych, także kariera w balecie była okazją do zdobycia zamożnych protektorów. Dziewczyny z wędkami na obrazie Seurata mogą być modystkami albo szwaczkami, które w niedzielne popołudnie liczą na dodatkowy zarobek.

Wiele bohaterek XIX-wiecznych obrazów to kokoty, kobiety z domów publicznych i ulicy. Są w dziełach Maneta, Degasa, Toulouse-Lautrecka, van Gogha i wielu innych, chociaż świadomość tego bywa wśród współczesnych widzów zatarta. Podobnie jest ze zmysłowym charakterem obrazów dawnych mistrzów. Czy to sterylne wnętrza muzeów odbierają obrazom pikanterię?

BOGOWIE W FERRARZE

Niewielkie *studiola* – prywatne, a niekiedy nawet sekretne gabinety – urządzało w swych rezydencjach wielu włoskich książąt. Były to pomieszczenia przeznaczone do pracy intelektualnej, skupienia i kontemplacji. Ich wystrój stanowiły dzieła sztuki, przyrządy naukowe, ale też ciekawe twory natury – przedmioty te miały stymulować umysł i duszę właściciela. Jednym z najwspanialszych renesansowych *studioli* w Italii było Camerino d'Alabastro, należące do prywatnych apartamentów księcia Ferrary Alfonsa d'Este. Służyło wypoczynkowi księcia, z czasem jednak – zgodne z jego intencją – przekształciło się w miejsce pokazywane wybitnym gościom odwiedzającym dwór. Pomimo prywatnego charakteru pokoje Camerino służyły także auto- prezentacji i podkreśleniu prestiżu właściciela. Ukończone w ١٥٣٠ roku *studiolo* Alfonsa dekorowała najwspanialsza seria renesansowych malowideł o tematyce mitologicznej. Znajdowało się w biegnącej ponad ulicami Ferrary galerii, łączącej warowny zamek z pałacem. Składało się najprawdopodobniej z dwóch pomieszczeń, w jednym znajdowały się antykizujące reliefy, a w drugim wisiała seria obrazów przedstawiających Bachusa lub bachanalia. *Studiolo* z oryginalnym wyposażeniem nie przetrwało jednak długo. Po podboju Ferrary przez armię papieża Klemensa VIII w 1598 roku papieski bratanek, kardynał Pietro Aldobrandini, wywiózł obrazy do swego pałacu w Rzymie. Ich późniejsze losy były bardzo skomplikowane, przechodziły przez znakomite kolekcje, obecnie są rozproszone i przechowywane w muzeach w Londynie, Madrycie i Waszyngtonie.

SZTUKA I PRESTIŻ

Alfonso I d’Este, książę Ferrary w latach 1505–1534, był wykształconym władcą i wybitnym mecenasem sztuki. Współzawodniczył w tym ze swoją siostrą Izabellą, księżną Mantui. Rodzeństwo podzielało zamiłowanie do antyku i pięknych przedmiotów. Jak wielu innych ówczesnych władców w Italii wykorzystywało sztukę do podkreślenia swego prestiżu i pozycji. Camerino d’Alabastro stanowiło niewątpliwie ważny element w formowaniu przez Alfonsa wizerunku oświeconego władcy. Zgromadzone tam dzieła sztuki niosły symboliczne znaczenia, w erudycyjny sposób odnosiły się do wzorów antycznych, stanowiły projekcję ideałów humanistycznych. Ponadto były wykonane przez najwybitniejszych artystów. Program dla całego Camerino, jak i tematy dla znajdujących się tam obrazów zostały najprawdopodobniej opracowane przez Maria Equicolę, wybitnego humanistę z mantuańskiego dworu siostry księcia Alfonsa, Izabelli. Tematy obrazów są oparte na wyrafinowanych motywach mitologicznych, w dużej mierze zaczerpniętych z literatury antycznej. Tak wyszukanego programu raczej nie mógłby wymyślić żaden z żyjących wówczas malarzy. Zgodnie z ówczesnymi przekonaniami artyści przydawali jednie ciała (wł. *corpo*) znacznie wyżej cenionym ideom i pomysłom, zwanym *anima* (dusza). Inspiracją cyklu obrazów w Camerino stało się kilka dzieł literackich: *Kalendarz poetycki* i *Metamorfozy* Owidiusza, *Obrazy* Filostrata Starszego i fragmenty utworów Katullusa.

PERYPETIE Z CAMERINO

Uczta bogów była pierwszym obrazem zamówionym i wykonanym do Camerino d’Alabastro, została namalowana przez wybitnego weneckiego artystę Giovanniego Belliniego, który w 1514 roku, w momencie ukończenia obrazu, był już leciwym mistrzem, a *Uczta bogów* jego

pierwszą kompozycją mitologiczną wykonaną w tak wielkiej skali. Dalsza realizacja projektu – zamawianie kolejnych obrazów do Camerino, napotkała szereg niespodziewanych trudności, być może z powodu ambicji księcia, który do dekoracji swego gabinetu zamierzał zaprosić najwspanialszych żyjących malarzy. Podczas wizyty w Rzymie w 1512 roku Alfonso uzyskał od Rafaela i Michała Anioła obietnice dostarczenia kolejnych dzieł do Camerino, jednak już w 1516 roku stało się jasne, że Michał Anioł ze względu na swoje prace w Watykanie nie będzie w stanie uczestniczyć w dekoracji gabinetu. Rafael natomiast wykonał jedynie rysunek przedstawiający *Triumf Bachusa w Indiach*. Kolejne obrazy Alfonso d'Este zamówił więc u Fra Bartolomeo, który jednak przed śmiercią zdążył wykonać jedynie rysunek *Święto Wenus*. Wówczas książę Ferrary zaprosił do pracy Tycjana. Stało się to na kilka miesięcy przed uroczystym odsłonięciem *Assunty* w weneckim kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari w 1518 roku, w momencie gdy rodziła się wielka gwiazda malarza.

Pierwszym obrazem Tycjana do Ferrary było *Święto Wenus*. Artysta wykonał to malowidło pomiędzy 1518 a 1520 rokiem, twórczo wykorzystując i przekształcając rysunek Fra Bartolomeo. W następnej kolejności powstały *Bachus i Ariadna* (1520–1523) i *Bachanalia Andrian* (1523–1524). Ostatnią interwencją Tycjana w tym niezwykłym miejscu było przemalowanie dzieła swego mistrza – *Uczty bogów.*

MODERNIZACJE UCZTY BOGÓW

Po śmierci Giovanniego Belliniego w 1516 roku *Uczta bogów* została dwukrotnie przemalowana przez artystów pracujących w Camerino, za każdym razem zapewne po to, aby związać Belliniowską kompozycję z ich obrazami. Pierwszej interwencji dokonał dworski malarz Dosso Dossi. Po

lewej stronie, tam, gdzie Bellini zaplanował podświetlony słońcem las, Dosso Dossi domalował wzgórze ze stojącymi na nim budynkami. Tym samym zmienił artystyczną ideę Belliniego, który zgromadzenie bogów pokazał pod światło, silnie wydobywając sylwetki postaci. Oryginalne zamierzenie Belliniego ukazuje rentgenogram wykonany w National Gallery of Art w Waszyngtonie. Prawdopodobnie również ręką Dossiego namalowany jest bażant siedzący na gałęzi drzewa po prawej stronie. Jednak interwencja ferraryjskiego malarza mogła nie satysfakcjonować ani Alfonsa d'Este, ani samego Tycjana, który w latach 1523–1524 ukończył swoje trzy obrazy do Camerino. Tycjan przemalował *Ucztę bogów* podczas kilkumiesięcznego pobytu w Ferrarze w 1529 roku. Malarz dokonał wówczas „modernizacji" tła, zbliżając je do własnych pejzaży w *studiolo*. W miejscu wzgórza i budynków namalował strome wzgórze porośnięte bujną roślinnością, na którym umieścił dwóch pijanych satyrów i psa myśliwskiego goniącego jelenia. Tycjan pracował nad jednym z najdoskonalszych obrazów swego mistrza, jednak dokonane zmiany wskazują, że nie miał do dzieła Belliniego czołobitnego szacunku. Znacznie zmodernizował tło, tworząc asymetryczną, dynamiczną kompozycję. Niewątpliwie był jedynym żyjącym wówczas malarzem, który mógł się zmierzyć z wyrafinowanym arcydziełem Belliniego.

Tycjan „poprawił" tło obrazu, nie naruszył jednak grupy postaci, a zatem w ogóle nie interweniował w symboliczne znaczenie i ogólną wymowę obrazu. Był to najprawdopodobniej wymóg samego księcia, który chciał zachować integralny wyraz bachicznego cyklu w Camerino.

PIKANTNA APOTEOZA

Ulubionym malarskim gatunkiem renesansowych mecenasów była, jak to wówczas nazywano, *storia*, *fabula*, *poesia*, czyli bajkowa opowieść oparta

na antycznej mitologii lub dziełach literackich, podejmująca losy legendarnych bohaterów. *Uczta bogów* to według wielu interpretacji ilustracja perypetii nimfy Lotis i opiekuna ogrodów Priapa, temat zaczerpnięty z *Kalendarza poetyckiego* Owidiusza. W poemacie tym Owidiusz objaśniał początki świąt rzymskich. Wśród wielu opowiedzianych historii znajdują się dwie poświęcone namiętności Priapa do Lotis i obie przedstawiają scenę podobną do tej, którą Bellini ukazał w *Uczcie bogów*. W jednej z nich jest opisana uczta wydana przez Bachusa. Pod koniec przyjęcia goście zasnęli odurzeni nadmiarem wina, a wówczas Priap zakradł się do śpiącej Lotis, by ją posiąść. Nie udało mu się to, ponieważ osioł, na którym przyjechał Sylen, zaczął ryczeć i obudził biesiadników. Nimfa uciekła, a Priapa wyśmiano. W innej księdze *Kalendarza* mowa jest o przyjęciu u Kybele, podczas którego namiętny Priap podkradał się do bogini Westy. Historia niespełnionych namiętności Priapa nie była zbyt częstym przedstawieniem podejmowanym w sztuce, a jeśli ją ukazywano, to bohaterami były jedynie postaci bezpośrednio związane z wydarzeniem, a więc Lotis, Priap, Sylen i jego osioł, niekiedy jeszcze nimfy. Tymczasem u Belliniego oprócz głównych postaci wydarzenia są ukazani jeszcze inni uczestnicy uczty, a Sylen, jego osioł oraz Priap i nimfa zostali rozdzieleni pozostałymi gośćmi. Są wśród nich: Bachus i jego orszak, a więc Pan, Liber, satyrowie i najady, a także Westa, Jowisz, Merkury, Apollo. Obecność nieśmiertelnych bogów Olimpu, niewspomnianych przez Owidiusza w żadnym z dwóch fragmentów poświęconych historii Priapa, mogłaby wskazywać, że temat obrazu został wobec antycznego źródła znacznie wzbogacony i z pewnością zaktualizowany. W zamierzeniu Alfonsa d’Este miał być nie tylko pikantną antyczną opowiastką, lecz także pochwałą panowania księcia, który widział się jako nowy Bachus. Bachus był bowiem nie tylko władcą wesołym i niestroniącym od wina, lecz także

przemyślnym i dobrym gospodarzem. W takim ujęciu obraz byłby pochwałą rodu d’Este, apoteozą panującego w księstwie dobrobytu i szczęścia, a także umiłowania przez Alfonsa zabawy, kobiet i wina. Liczne źródła wspominają o swobodnym zachowaniu księcia.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

GIOVANNI BATTISTA PALUMBA,
Historia Priapa i Lotis, rycina, ok. 1510

Historia Priapa podkradającego się do śpiącej nimfy pokazana jest na rycinie dosadnie, podczas gdy na obrazie Belliniego znacznie dyskretniej. Przedstawienia malarskie w prywatnych apartamentach renesansowych władców bywały zmysłowe, jednak to głównie popularna grafika rozpowszechniała ich dosadniejsze, erotyczne wersje.

Camerino d’Alabastro było intymnym pomieszczeniem Alfonsa, do którego zapraszał jedynie wybranych gości. Mogli tam dyskutować o literaturze antycznej, rozpoznawać w obrazach mitologicznych bogów, bawić się erudycyjnymi aluzjami, ale też odnajdywać pikantne sceny, podziwiać urodę nagich kobiet, wprowadzać się w dobry nastrój.

Propagandowe zadania, które miało pełnić Camerino w budowaniu wizerunku mecenasa sztuki, nie wykluczały dobrej zabawy gospodarza i jego gości we wnętrzu, w którym królował Bachus. Renesansowy komizm i erotyzm były często usprawiedliwiane antycznym sztafażem. Niewykluczone również, że postaci bogów na obrazie Belliniego mogły przedstawiać portrety osób z kręgu dworów z Ferrary i Mantui, dając gościom Camerino kolejny pretekst do zabawy.

WYBRANA LITERATURA:

J. Anderson, *Giorgione: The Painter of ‘Poetic Brevity’*, Paris–New York 1997.

G. Bastek, *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto*, Warszawa 2010.

D. Bull, *‘The Feast of the Gods’: Conservation and Investigation*, w: *Titian 500, Studies in the History of Art, 45, Symposium Papers 25*, National Gallery of Art, Washington 1993, s. 367–373.

J. Dunkerton, S. Foister, N. Penny, *Sixteenth-Century Painting in The National Gallery*, London 1999.

P. Humfrey, *Masters and Pupils, Colleagues and Rivals*, w: *Bellini. Giorgione. Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, P. Humfrey i in. (red.), kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, New Haven 2006, s. 39–53.

P. Humfrey, *Titian*, London–New York 2007.

P. Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven–London 2001.

WSPÓŁCZEŚNI, KTÓRZY PRZEMIJAJĄ

Georges Seurat spędził wiele godzin w parku na studiowaniu postaci, kolorów i światła. Obraz, nad którym pracował, powstawał długo, dwa lata z przerwami. Malarz wykonał do niego około 60 studiów przygotowawczych w różnych formatach i technikach. Najmniejsze malował na pudełkach od cygar, a największe – na płótnach. Są wśród nich szkice poszczególnych postaci, ale też widoki samego pejzażu, bez ludzi i zwierząt.

Seurat rozpoczął pracę nad swym najsłynniejszym obrazem – *Niedzielą na wyspie Grande Jatte* – w maju 1884 roku z myślą o pokazaniu go na Salonie Niezależnych w marcu następnego roku. Malował w technice podobnej do impresjonistów, używając wyrazistych kolorów o dużym nasyceniu, ale też pigmentów ziemnych (umbry i sienny) i nieco czerni. Wystawę jednak przełożono, a Seurat zawiesił malowanie do jesieni. W październiku 1885 roku wznowił pracę, znacznie przemalował obraz, stosując inną metodę nakładania farb, zmodyfikował również paletę. Do nowej wersji użył przede wszystkim czystych kolorów, nazwanych przez Newtona barwami podstawowymi (patrz: definicja Kolory podstawowe). Porzucił czerń i pigmenty ziemne i dodał intensywną żółcień cynkową. Zmienił także postaci i zwierzęta, powiększając je i okalając konturem z gęsto ułożonych kropek. W wielu partiach obrazu malarz wykorzystał również kolor gruntu, a także niezamalowane obszary pierwszej wersji kompozycji. W tej zmienionej formie *Niedzielę na wyspie Grande Jatte* pokazano w maju 1886 roku na ósmej i ostatniej wystawie impresjonistów.

Obraz był największym płótnem na wystawie, o dostojnym, akademickim formacie, przykuł jednak uwagę krytyków i publiczności nie tylko wielkością, lecz przede wszystkim nowatorską techniką. Ekspozycja była niejednorodna, pokazała rozłam grupy impresjonistów i koniec ich wspólnych poszukiwań malarskich. Nie było na niej dzieł Claude'a Moneta, Auguste'a Renoira, Alfreda Sisleya, którzy pozostali przy tradycyjnych metodach pracy, a swe obrazy oprócz Seurata pokazali inni nowatorzy – Camille Pissaro i Paul Signac. To ci artyści rozwinęli z czasem nową technikę, która zgodnie z ich ambicjami i przekonaniami miała być unowocześnioną odmianą impresjonizmu. Impresjonizmem metodycznym, racjonalnym i w pewnym sensie naukowym. Seurat nazywał nowy nurt, który zainicjował, chromoluminizmem, jednak krytycy rozpowszechnili nazwę neoimpresjonizm, pochodzącą od jednego z nich – Félixa Fénéona.

SZTUKA I NAUKA

Ambicje Seurata były duże. Zamierzał uporządkować kompozycję obrazów za pomocą geometrycznego ładu i rytmu, ale też wykorzystać w malarstwie współczesną naukę o kolorze i percepcji barw. Nie był jedyny. Już około 1880 roku pojawiły się w malarstwie francuskim próby przełamania impresjonistycznej spontaniczności kadru oraz przejścia w stronę porządku i harmonii kompozycji, osiąganej głównie za pomocą geometrii. Takich środków artystycznych poszukiwał Paul Cézanne, który podobnie jak Seurat i Signac zrezygnował z impresjonizmu i poszukiwał nowego malarskiego języka. Jednak to Seurat okazał się najbardziej radykalny. Czytał książki z zakresu optyki, percepcji barw, ale też rozprawy, które traktowały o zobiektywizowaniu sztuki poprzez wykorzystanie nowych odkryć naukowych.

Najpopularniejszą książką czytaną przez artystów była wydana w 1867 ro- ku rozprawa Charles'a Blanca *Grammaire des Arts du dessin*, w której znalazły się teorie na temat natury i percepcji koloru, stworzone przez kilku badaczy, m.in. Michela Eugène'a Chevreula i Ogdena Rooda. Książka Blanca, znacznie bardziej dostępna dla artystów niż rozprawy naukowe, wpłynęła na Seurata i jego pracę nad drugą wersją *Niedzieli na wyspie Grande Jatte*.

CHROMOLUMINIZM, CZYLI JASNOŚĆ KOLORÓW

Obraz został namalowany zgodnie z XIX-wieczną nauką o kolorze, chociaż Seurat wykorzystał ją wybiórczo do swoich celów. Wielu autorów opisujących metody pracy Seurata uważa, że malarz używał tylko podstawowych barw spektralnych (podstawowych wg Newtona) i nie mieszał ich na palecie, a także że nakładał farbę małymi plamkami, tak aby złudzenie zmieszania kolorów powstało w oku widza. To jednak uproszczenie. Wnikliwe fizykochemiczne badania ujawniły, że Seurat czasem mieszał farby na palecie, nie zawsze były to więc kolory prosto z tubek (niekiedy rozjaśniał barwy bielą ołowiową, a nawet stosował mieszaniny dwóch, trzech kolorów, np. czerwonej laki z ultramaryną i bielą ołowiową). Nie nakładał również farb wyłącznie małymi kropkami, są na obrazie dłuższe i krótsze pociągnięcia pędzla, i to w różnych kierunkach, najczęściej podkreślających kształtowaną nimi formę (np. pociągnięcia pędzla na ramieniu i plecach odpoczywającego mężczyzny układają się zgodnie z krągłością ręki i tułowia). A zatem Seurat wykorzystał teorię Rooda raczej do wzmocnienia kolorów i wywołania ich wibracji, a nie uzyskania mieszanin optycznych. Sąsiedztwo odpowiednio dobranych barw

intensyfikuje bowiem ich oddziaływanie, przy czym zachowują one odrębność chromatyczną.

W *Niedzieli na wyspie Grande Jatte* występują również obszary malowane niewielkimi plamkami, kropkami nakładanymi czubkiem pędzla po to, aby złudzenie mieszaniny kolorów powstało w oku widza. Miało to zapewnić świetlistość barw, większą ich jasność, niż gdyby były wymieszane ze sobą na palecie. Rzekomo było to oparte na teorii Rooda, jednak ten uczony wcale nie twierdził, że optyczne łączenie kolorów jest w efekcie jaśniejsze od mieszanin uzyskanych z połączenia farb (np. poprzez zestawienie kropek żółtych z niebieskimi nie osiągnie się jaśniejszej zieleni niż zieleń powstała z wymieszania żółtej i niebieskiej farby). To jedno z nieporozumień, wynikające z niezbyt uważnej lektury naukowych opracowań przez Seurata i innych malarzy.

KONTRAST CHROMATYCZNY

Seurat oparł *Niedzielę na wyspie Grande Jatte* na najsilniejszych kontrastach barwnych, które powstają, gdy zestawi się ze sobą kolory leżące naprzeciw siebie w kole barw. Nazywa się je dopełniającymi, są to: czerwony/zielony, żółty/fioletowy, pomarańczowy/niebieski. Dzisiejszy efekt jest jednak znacznie zakłócony, ponieważ niektóre pigmenty użyte przez malarza zmieniły pod wpływem światła swe oryginalne intensywne barwy. Tak stało się z niestabilną żółcienią cynkową, która nabrała z czasem oliwkowobrązowego odcienia (brązowe kropki na jasnozielonej trawie), zmieniły się także pierwotnie bardziej czerwone, a obecnie rude kostiumy niektórych postaci, ponieważ czerwone kropki w połączeniu z wtórnie zbrązowiałymi nadały im kolor ochry. Nie istnieje już zatem jeden z silniejszych użytych przez Seurata kontrastów – zielony/czerwony. Osłabione są również pozostałe – fioletowe w odcieniu kostiumy

(składające się z czerwonych i niebieskich kropek) kontrastują z jasnozieloną (chociaż pierwotnie bardziej żółtą) trawą.

Bardzo konsekwentnie Seurat użył zasady kontrastu barwnego, domalowując w dwa lata po ukończeniu *Niedzieli na wyspie Grande Jatte* barwny margines wokół krawędzi obrazu i oprawiając go w białą ramę.

ŹRÓDŁO: Kenneth Lu/Flickr

Dwa lata po ukończeniu obrazu Seurat domalował wokół całej kompozycji margines, stosując ten sam sposób nakładania farby i zasady łączenia kolorów co w drugiej wersji obrazu. Margines składa się z kropek czystych kolorów. Przeważały w nim trzy barwy podstawowe – żółty, niebieski, czerwony. Były tak zestawione, że zielonemu obszarowi na obrazie towarzyszył margines z dominantą czerwieni, obszarowi pomarańczowemu – margines niebieski, a jasnoniebieskiemu – margines z przewagą pomarańczowych kropek. W ten sposób obramowanie miało wzmocnić intensywność kolorów.

KOLORY PODSTAWOWE (*spektralne*, *widmowe*) wg Newtona

Po eksperymencie z rozszczepieniem światła widzialnego w pryzmacie na wielobarwne spektrum Isaac Newton wprowadził subiektywny podział ciągłego w istocie widma na kolory podstawowe (czerwony, pomarańczowy, żółty, zielony, niebieski, indygo, fioletowy), znane z uproszczonych graficznych reprezentacji, w tym rozlicznych kół barw.

DYWIZJONIZM I PUENTYLIZM

Na określenie swego malarstwa artysta wybrał nazwę chromoluminizm, odnoszącą się do świetlistości kolorów. Jednak charakteryzując technikę Seurata i neoimpresjonistów, krytycy rozpowszechnili dwie inne – dywizjonizm, a także puentylizm. Terminy te bywają często mylone, chociaż obie techniki mogą występować razem. W dywizjonizmie kolory nie są mieszane na palecie, lecz w oku widza (aby doszło do tego złudzenia optycznego, obszary koloru muszą być małe i położone gęsto obok siebie). Puentylizm zaś odnosi się do samego sposobu kładzenia farby na powierzchnię płótna – czubkiem pędzla, niewielkimi plamkami. *Niedziela na wyspie Grande Jatte* tylko w pewnym stopniu jest malowana tymi technikami.

RAJ NA ZIEMI?

Wyspa La Grande Jatte znajduje się na Sekwanie, u bram Paryża, pomiędzy Neuilly a Levallois-Perret, w niewielkiej odległości od obecnej dzielnicy biznesowej La Défense. Przez wiele lat był to teren przemysłowy, dziś są tam publiczny ogród i osiedle mieszkaniowe. Gdy Seurat w 1884 roku rozpoczynał pracę nad obrazem, wyspa była ulubionym miejscem świątecznego wypoczynku paryżan, z dala od centrum miasta.

Pomimo zastosowania nowej techniki malarskiej sam temat – niedzielny wypoczynek za miastem – był typowy dla impresjonistów. Zabawy w parkach, spacery po mieście, przejażdżki łodziami, a więc życie bohaterów współczesnych malarzom, uchodziły za nowoczesne przedstawienia. Nie ma w dziełach Moneta i Renoira postaci historycznych, mitologicznych ani religijnych. Są za to anonimowi i znani paryżanie oraz ich świat.

Tak jak impresjoniści, Seurat ukazał swoich bohaterów i park zarówno w cieniu, jak i w pełnym słońcu, w migotliwym, rozgrzanym powietrzu, z refleksami pochodzącymi z kolorowych parasolek na twarzach, plamkami odbitego światła, kolorowymi cieniami. Jednak sprzeczny z ideą

impresjonistów był sposób i czas pracy nad obrazem. Seurat pracował nad nim dwa lata, podczas gdy impresjoniści zakładali szybkie rejestrowanie ulotnych chwil i nieustanie przemijających relacji światła i kolorów. W celu zachowania spójności kompozycji Seurat używał sztucznego światła, ujednolicając walory i kolory kilkudziesięciu szkiców wykonywanych wcześniej w plenerze.

Malarz nie oddał wiernie parku na wyspie i wybrzeża rzeki. Nie umieścił na obrazie licznych kafejek, parasoli i ławek, które służyły odpoczynkowi i rozrywce przyjezdnych. Bohaterowie wydają się również starannie wyselekcjonowani – są w różnym wieku i reprezentują wiele klas społecznych, wśród nich są dzieci, młodzi i starzy, są wioślarze, żołnierze, muzyk, prostytutki, Bretonka, zakonnica (?), matki z dziećmi i eleganckie pary. Nie wszystkie z prawie 50 postaci zostały przeniesione ze szkiców z natury. Niektóre były wzorowane na karykaturach z czasopism, a niektóre na żurnalach prezentujących modne modele ubrań, np. elegancka kobieta w sukni z turniurą, prowadząca na smyczy małpkę.

Tożsamość niektórych postaci – podobnie jak w dawnym malarstwie – jest określona za pomocą ich atrybutów. Młode kobiety przy rzece łowią ryby. Wyspa Grande Jatte była znana jako miejsce poszukiwania prostytutek, a wędkowanie to w tym przypadku aluzja do łowienia klientów. Uwagę przykuwa też dziewczynka w białej sukience, stojąca na baczność. Jako jedyna z licznych bohaterów zdaje się patrzeć w stronę widza. To również trik podpatrzony u dawnych mistrzów – osoba zwracająca się do widza miała wprowadzać go w historię przedstawioną na obrazie.

Obrazy impresjonistów mają zazwyczaj wesoły, a nawet eskapistyczny nastrój, tymczasem dzieło Seurata jest dalekie od radości i zmysłowości płócien Renoira. Postaci wydają się zamyślone i smutne. Opisywano je jako

roboty, maszyny, regiment gorsetów, manekiny, kukły. O bohaterach Seurata niepochlebnie wyraził się Joris-Karl Huysmans: „Zdejmij z jego postaci kolorowe pchły, które je pokrywają, a pod nimi niczego nie znajdziesz, żadnej myśli, żadnej duszy, nic”.

Sam Seurat zdradził krytykowi sztuki Gustave’owi Kahnowi, że rytmicznie ustawiając postaci, wzorował się na procesji panatenajskiej z partenońskiego fryzu. Jego bohaterami są „współcześni, którzy przemijają”, zwykli ludzie i ich zwyczajne życie. Artysta zamknął je w statycznej kompozycji, nawet dziewczynka skacząca przez skakankę wygląda jak zastygła kukiełka. Obraz namalowany z inżynierską precyzją, według przepisu, utracił impresjonistyczną zmysłowość i ulotność. Naukowe inspiracje malarza wprowadziły do dzieła beznamiętny chłód, a i tak nie zostały wprowadzone z sukcesem. *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* stało się pomnikiem paryżan u schyłku XIX wieku. Starannie wykropkowanym, patetycznym fryzem niedzielnego popołudnia.

WYBRANA LITERATURA:

R. L. Herbert, *Seurat and the Making of ‘La Grande Jatte’*, kat. wyst., The Art Institute of Chicago, Chicago 2004.

XV POECI I FLANEURZY

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

TYCJAN, *Koncert pasterski*

ok. 1510, płótno, 105 x 137 cm, Luwr, Paryż

W poetyckim obrazie Tycjan połączył wiele przeciwieństw: widok miasta i sielankowy pejzaż, dwie muzy i dwóch różnych artystów. Zbudował harmonię pomiędzy człowiekiem a naturą, poezją i muzyką, sztuką dworską i pasterską.

ŹRÓDŁO: Google Art Project

ÉDOUARD MANET, *Śniadanie na trawie*

1863, płótno, 208 x 264 cm, Musée d’Orsay, Paryż

W Argenteuil Manet podpatrywał kąpiące się towarzystwo i zapragnął przenieść kopiowany przez siebie w Luwrze *Koncert pasterski* Tycjana (wówczas uchodził on za obraz Giorgionego) do współczesności. Chciał „odtworzyć Giorgionego z natury”.

Śniadanie na trawie nie jest kopią *Koncertu pasterskiego*. Z weneckiego obrazu Manet przejął jedynie pomysł, aby zestawić nagie kobiety z ubranymi mężczyznami. Ich obecność pośród męskiego towarzystwa jest jednak realna, nie są to, jak u Tycjana, wyobrażenia niewidocznych dla poetów muz. Jedna z kobiet – Suzanna, przyszła żona artysty – brodzi w rzece, a druga – Victorine Meurent, malarka i modelka – suszy ciało po kąpieli. Mężczyźni to brat malarza i jego przyszły szwagier.

Prowokacją Maneta było przedstawienie współczesnych paryżan w scenie, która nie opowiada żadnej doniosłej historii, w dodatku w skali przynależnej obrazom mitologicznym, biblijnym i alegorycznym. Dzisiaj może się to wydawać zdumiewające, ale powszechną w XIX wieku nagość na obrazach usprawiedliwiał jedynie temat mitologiczny, a sceny rodzajowe, w tym odpoczynek mieszczan nad rzeką, nie były tematami godnymi wielkiego formatu i nagości. Obraz wywołał zatem skandal.

A czy Manet odtworzył Giorgiona z natury? W czasach, gdy malarz oglądał *Koncert pasterski* w Luwrze, był on jednym z „czarnych obrazów" i od tej pory niewiele się zmieniło. Powierzchnia malowidła jest pokryta kilkoma warstwami pociemniałych z czasem, ale też barwionych żółtym pigmentem werniksów. To modny podczas dawnych konserwacji tzw. galeryjny ton, nadający obrazom złocistą, ciepłą tonację, a jednocześnie ukrywający zniszczenia i reparacje. Możemy się jedynie domyślać subtelności kolorów *Koncertu pasterskiego*, np. różowej draperii na ciele muzy stojącej przy studni; kontrastu soczystej zieleni z czerwienią w kaftanie dworskiego poety i pięknego, czystego błękitu skał na dalekim planie. Poza kompozycją i poetyckim nastrojem obrazu Tycjana Manet mógł podziwiać w *Koncercie pasterskim* jedynie subtelność przejść światłocieniowych, delikatne *sfumato* modelunku i budowanie przestrzeni za pomocą na przemian umieszczonych zacienionych i oświetlonych partii

pejzażu. Tak też są zbudowane plany *Śniadania na trawie*, płaszczyznami i pasami o zróżnicowanym oświetleniu. Zabieg odtworzenia, a zarazem zobaczenia na nowo natury za pomocą Giorgiona, polegał u Maneta na eliminacji subtelnego modelunku. Nie ma w *Śniadaniu na trawie* delikatnego *sfumato*, modelunek jest niemal płaski, a cienie zaznaczono płaskim pędzlem, bez delikatnego stopniowania natężenia światła. Ciało Victorine Meurent lśni, mocno odbija promienie słońca. Postaci prawie nie rzucają cieni. Może jest południe? Pora nielubiana przez artystów ze względu na zbyt silne kontrasty i spłaszczanie brył.

W ten sposób Giorgione został przez Maneta odtworzony – poetów zastąpili eleganccy miejscy flaneurzy, narzeczona i ulubiona modelka Maneta weszły w miejsce muz, a nieokreślony, idealizowany pejzaż zamienił się w podparyskie kąpielisko w Argenteuil. Być może nie doceniamy dzisiaj tego kroku, ale tak kończyła się era wielkich tematów w malarstwie europejskim, czasy mitologicznych bóstw i antycznych herosów i zaczęła się nowoczesność z obrazami dworców i lokomotyw, spowijających dymem mieszkańców miast.

ARKADIA, CZYLI UTOPIA

Na wzgórzu, w cieniu wielkiego drzewa przysiadło dwóch młodzieńców. Za ich plecami, w dolinie słońce rozświetla rozległą łąkę, na którą pasterz grający na flecie wyprowadza stado owiec. W oddali, na kolejnym wzgórzu stoi willa, a za nią rozpościera się miasto, schodzące ku bezkresnemu pejzażowi.

Jeden z mężczyzn jest wytwornie ubrany: w czerwony beret, spod którego spływają czarne loki, obszerny, jedwabny, połyskujący kaftan i dwukolorowe pończochy. Jego towarzysz nie ma trefionych włosów ani pończoch. Jest bosy, ubrany w prosty kubrak z grubej tkaniny. Twarze młodzieńców są pogrążone w cieniu, ale da się wyczuć panującą pomiędzy nimi intymność i skupienie. Pochylają się ku sobie, prawie dotykają głowami. Jeden z nich gra na lutni, prawą rękę trzyma nad strunami, jakby czekał, aż wybrzmią dźwięki tych już poruszonych. Są nieświadomi tego, co, a raczej kto ich otacza.

Nie są jednak sami. Tuż przed nimi zasiadła naga kobieta, ma w dłoniach flet, słucha dźwięków lutni i zdaje się czekać na odpowiedni moment, by włączyć się do wspólnego muzykowania. Druga zatrzymała się w eleganckiej pozie i jest zajęta… wylewaniem wody z dzbana do kamiennej studni.

KONCERT PASTERSKI

Obraz, który przedstawia tę poetycką, tajemniczą scenę, nosi tytuł *Koncert pasterski*, nie wiemy jednak, jak był nazywany przez pierwszych właścicieli ani kim oni byli. Niepewności wokół tego dzieła jest znacznie więcej. Nie

jest jasne, co przedstawia, ale też kto i kiedy go namalował. Dawniej *Koncert pasterski* wiązano z Giorgionem, obecnie większość uczonych przypisuje go Tycjanowi. Te wątpliwości nie są zaskakujące. Giorgione wywarł wielki wpływ na Tycjana, współpracowali, gdy był on jeszcze młodym malarzem. Giorgione umarł przedwcześnie w 1510 roku i to Tycjan zajął jego miejsce, przejmując rolę wiodącego weneckiego malarza, ale też styl i tematy zmarłego mistrza. Nie tylko ten obraz wiązano wcześniej z Giorgionem, a obecnie z Tycjanem. Inne wielkie arcydzieło weneckiego renesansu *Wenus drezdeńska* uchodzi dzisiaj za obraz młodszego z malarzy.

Dyskusje na temat autorstwa obrazu bledną jednak przy rozlicznych próbach jego interpretacji. Pytań bez jednoznacznych odpowiedzi jest wiele. Dlaczego młodzieńcy nie zwracają uwagi na nagie, towarzyszące im kobiety? Kim one są i z jakiego powodu jedna z nich wylewa wodę do studni?

Wielu wybitnych historyków sztuki zajmowało się rozwikłaniem zagadki tego tajemniczego dzieła. Niektórzy poszukiwali tematu obrazu w utworach literackich, inni uznali, że jest on wizualnym odpowiednikiem poematu pasterskiego, który nie za pomocą słów, lecz języka wizualnego wprowadza widza w świat nastrojowej idylli.

ROMANS PASTERSKI

Poemat pasterski, sielanka, bukolika, wreszcie idylla to gatunek stworzony już przez starożytnych. Mistrzem antycznej sielanki był Teokryt, grecki poeta żyjący w III wieku p.n.e., przedstawiający w swych utworach scenki z życia pasterzy. Jednak prawdziwe idylle tworzył rzymski pisarz Wergiliusz, który przeniósł swych bohaterów do wyimaginowanej Arkadii, krainy szczęścia i spełnionej miłości. Arkadia stała się wyidealizowanym

miejscem beztroskiego, pogodnego życia, marzeniem znużonych cywilizacją mieszczan.

Gatunek odżył w renesansowych Włoszech, zarówno w literaturze, jak i w malarstwie. W 1484 roku Jacopo Sannazaro ukończył pierwszą wersję *Arkadii*. W 1501 roku w Wenecji, bez zgody autora, rozpowszechniany w rękopisach utwór wydano drukiem, trzy lata przed autoryzowanym wydaniem ostatecznej wersji, która ukazała się w Neapolu.

Arkadia Sannazara to pierwszy nowożytny romans pasterski. Jego bohater Sincero, rozczarowany miłością poeta, opuszcza miasto i udaje się do Arkadii, gdzie wiedzie życie wśród pasterzy. Porzuca bohaterskie eposy, które przyniosły mu sławę wśród elit miasta, i cieszy się prostotą wiejskiej egzystencji. W Arkadii wysłuchuje pieśni napotykanych po drodze pasterzy, prostych utworów poświęconych zmysłowemu pięknu natury. Pasterskie pieśni wychwalają zacienione lasy, szemrzące strumienie, łagodną bryzę. Nie brakuje w nich również melancholii, słów o utraconej miłości czy zmarłych towarzyszach. Mieszkańcy Arkadii często wzywają muzy, prosząc je o natchnienie, a gdy zostaną przez nie obdarowani, tworzą muzykę i poezję tak wzruszające i piękne, że nimfy z lasów przychodzą, aby ich słuchać.

WENECKA SIELANKA

Obraz Tycjana nie jest ilustracją żadnej ze scen poematu Sannazara, chociaż elegancki lutnista mógłby uchodzić za znużonego miastem Sincera. Mężczyzna jest ubrany na modłę wenecką. Wytworny strój, a przede wszystkim kolorowe pończochy wskazują, że mógłby być członkiem elitarnych stowarzyszeń weneckiej młodzieży o nazwie Compagnie della Calza (*calza* po włosku oznacza skarpetę, pończochę). Stowarzyszenia skupiały bogatą młodzież, a ich zajęciem było organizowanie wyszukanych

rozrywek na uroczystości miejskie (np. skomplikowane rytuały z udziałem zagranicznych dygnitarzy podczas Festa della Sensa, jednego z najważniejszych świąt weneckich, kiedy to następowały rytualne zaślubiny doży z morzem), ale też prywatne (kilkudniowe ceremonie zaślubin arystokratów i patrycjuszy). Przygotowywały również zabawy toczące się podczas weneckiego karnawału, np. procesje masek wzdłuż kanałów, wyścigi łodzi, inscenizacje bitew morskich, sztuki teatralne na pływających scenach. Może zatem lutnista to poszukujący inspiracji młody wenecki patrycjusz?

Zamożni Wenecjanie każdego roku opuszczali miasto na letnie miesiące. Oddawali się *vilegiatura*, odpoczynkowi w willach położonych w pięknym pejzażu, dzieląc swój czas na *otium* i *negotium*. Oba terminy mają antyczne korzenie, co budowało kulturową tożsamość mieszkańców laguny. *Otium* to czas wycofania się z codziennej działalności na rzecz wyrafinowanego odpoczynku, uprawiania sztuk, kontemplacji, ale też zabawy. *Negotium* natomiast to publiczne, aktywne życie. *Vilegiatura* stanowiła ważny element weneckiej kultury – na wzór antycznych wiejskich willi architekci projektowali wspaniałe budowle zatopione w ogrodach i rozległym pejzażu, malarze dekorowali je mitologicznymi malowidłami, muzycy komponowali utwory odtwarzane w naturze, a właściciele i ich goście oddawali się inscenizowanym rytuałom. Mieszkańcy miasta na wodzie, właściciele pałaców osadzonych na palach tęsknili za rozległymi ogrodami, dzikim pejzażem, spokojnym życiem pośród natury.

Tycjan nadał wenecki charakter swej pasterskiej scenie. Nie przedstawił żadnej konkretnej literackiej historii, lecz zwizualizował nastrój i motywy modnego gatunku, osadzając Arkadię niedaleko Wenecji, na *terra ferma*

(stały ląd), na który udawali się zmęczeni miastem patrycjusze zamieszkujący zatłoczone i ciasne wysepki laguny.

UT PICTURA POESIS

Jacopo Sannazaro wprowadził do renesansowej poezji poemat bukoliczny, a Giorgione i Tycjan nowy gatunek malarski – sielankowy pejzaż, zamieszkały przez bogów, nimfy, satyrów, pasterzy i chłopów. Temat rozpropagowali weneccy malarze XVI wieku, a popularność gatunku trwała aż do XIX wieku. Podejmowali go mistrzowie różnych stuleci – Nicolas Poussin, Antoine Watteaux, Édouard Manet.

W renesansowej sztuce odżył nie tylko gatunek sielanki, lecz także Horacjański topos *Ut pictura poesis*, zawarty w *Ars poetica*. Zdaniem rzymskiego poety poezja, podobnie jak malarstwo, wymaga wyobraźni. Dzieła poetów i malarzy są swobodną kreacją.

Tycjan zasłynął ze swoich malowanych opowieści, które nazywał *favole* i *poesie* (bajki i poezje). Tworzył je w młodości, dla włoskich patronów (cykl obrazów do Camerino di Alabastro dla Alfonsa d’Este w Ferrarze) i dla zagranicznych władców pod koniec swej kariery (cykl *poesie* dla Filipa II, wysyłany z Wenecji do Madrytu). Tematy Tycjanowskich bajek i poezji pochodziły z mitologii oraz antycznej i renesansowej literatury, malarz osadzał bohaterów w wykreowanych przez siebie miejscach i sytuacjach, przypisywał im emocje, które najlepiej odzwierciedlały przedstawiane sceny, pozostawiał wiele wyobraźni widzów. Od ich znajomości literatury i kultury zależało to, co dostrzegą na obrazie i jak odczytają poszczególne elementy.

MUZY POEZJI I MUZYKI

W *Koncercie pasterskim* wyjaśnienia wymaga jeszcze jeden intrygujący motyw. Kim są dwie nagie kobiety? Czemu młodzi mężczyźni nie zwracają na nie uwagi? Czy są ich towarzyszkami, czy też może niewidzialnymi postaciami z innego porządku?

Dzięki poetyckiej licencji Tycjana widzowie dostrzegają postaci ukryte przed wzrokiem dworskiego muzyka i prostego pasterza. To najprawdopodobniej muzy, dyskretnie sprzyjające młodzieńcom. Jedna z nich to muza poezji, druga zaś – muzyki. Podobne przedstawienia obu muz odnajdujemy na zestawie kart tarota pochodzącym z północnych Włoch. Personifikacja poezji na karcie to naga kobieta, która z dzbana wylewa do strumienia wodę pochodzącą z fontanny, natomiast karta z personifikacją muzyki przedstawia siedzącą kobietę z fletem. Personifikacje te były zapewne na tyle powszechne i znane weneckim humanistom, że Tycjan zastosował je na obrazie jako element poetyckiego rebusu.

Tycjanowskie muzy sprzyjają obu artystom, inspirują zarówno sztukę dworską, jak i pasterską. Dworska muzyka jest tu symbolizowana przez lutnię, a ludowa – przez flet. Przybysz z miasta i mieszkaniec wsi w całkowitej harmonii komunikują się poprzez sztukę, niezależnie od jej gatunku. Tycjan połączył wiele przeciwieństw: widok miasta i sielankowy pejzaż, dwie muzy i dwóch różnych artystów. Zbudował harmonię pomiędzy człowiekiem a naturą, poezją i muzyką, sztuką dworską i pasterską.

OBRAZY DO GABINETÓW

Nie wiemy, dla kogo Tycjan namalował to poetyckie, pełne harmonii dzieło. I kto dawał malarzowi erudycyjne wskazówki, które łączą w rebus wiele humanistycznych motywów. Wielce prawdopodobne, że był to zleceniodawca dzieła, wenecki kolekcjoner i erudyta, i to on podpowiedział Tycjanowi, jakie postaci i jakie elementy pejzażu ma włączyć do dzieła, aby rozszyfrowanie ich sprawiło przyjemność wykształconym odbiorcom z jego kręgu.

Tego typu obrazy powstawały w Wenecji dla prywatnych kolekcjonerów, humanistów, którzy umieli rozróżniać gatunki literackie (poezję liryczną i pasterską), odczytywać personifikacje (muza poezji i muzyki), znali antyczną i współczesną poezję (*Arkadia* Jacopa Sannazara). Enigmatyczne malowidła Giorgionego, np. *Burza* czy *Trzech filozofów*, i *Koncert wiejski* Tycjana to dzieła dla koneserów, których nie zrażał niejednoznaczny poetycki przekaz obrazów i scalanie różnych wątków w historię pozbawioną ścisłej narracji. Wręcz przeciwnie, dzieła te inspirowały, zachęcały do rozmowy, może nawet do współzawodnictwa w znajomości humanistycznych tematów i toposów.

Właściciel zaś, zajęty w swym gabinecie codziennym *negotium*, patrząc na obraz, mógł uciec wyobraźnią ku naturze, na wieś, na wyczekiwaną *vilegiatura* i marzyć o szczęśliwym życiu w utopijnej Arkadii, w której istnienie koncentruje się jedynie wokół muzyki i pieśni. Dodatkową i wcale nie błahą atrakcją obrazu było podziwianie kobiecych aktów, nagich kobiet, które dla przyzwoitości stały się wzniosłymi muzami. Ponadto, zgodnie z cenioną zasadą *varietas*, jedna z kobiet prezentuje swe wdzięki z przodu, a druga – z tyłu. Nie są zbyt szczupłe. Weneccy koneserzy kobiecego ciała cenili zaokrąglone brzuchy, toczone uda i miękkie ramiona.

WYBRANA LITERATURA:

J. Anderson, *Giorgione: The Painter of ‘Poetic Brevity’*, Paris–New York 1997.

D.A. Brown, S. Ferino-Pagden, P. Humfrey i in. (red.), *Bellini. Giorgione. Titian and the Renaissance of Venatian Painting*, kat. wyst., National Gallery of Art, Waszyngton; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, New Haven 2006.

P. Humfrey, *Titian*, London–New York 2007.

P. Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven–London 2001.

SKANDAL W TRAWIE

Tego skandalu miało nie być. W 1863 roku Manet wysłał obraz na coroczny Salon Paryski w przekonaniu, że w nowoczesny sposób zwraca się ku tradycji dawnego malarstwa i że za pomocą nowego języka artystycznego przekształca kompozycje starych mistrzów. Wszak za *Śniadaniem na trawie* (zwanym wówczas *Kąpielą*) stał obraz Giorgionego (jak wówczas uważano) i rysunek Rafaela. Obrazu jednak nie przyjęto na oficjalny Salon i wraz z ponad dwoma tysiącami innych malowideł pokazano go na Salonie Odrzuconych. Była to pierwsza edycja tego pokazu, zwanego też dramatycznie Salonem Potępionych. Powołał go Napoleon III pod wpływem protestów malarzy, ponieważ surowe jury oficjalnego Salonu odrzuciło połowę z pięciu tysięcy zgłoszonych dzieł.

Śniadanie na trawie było najgłośniejszym i wzbudzającym najwięcej emocji odrzuconym obrazem. Publiczność gorszyła się nieobyczajnością, a krytycy sztuki pastwili się nad rzekomą malarską niedoskonałością. Zamiast triumfu spotkała Manta prawdziwa klęska, a może gorzki *succès de scandale* – już pierwszego dnia obejrzało Salon Odrzuconych i jego najgłośniejszy obraz aż siedem tysięcy osób, a w każdą kolejną niedzielę po cztery tysiące. Sukces frekwencyjny na miarę naszych czasów.

NAGOŚĆ WENUS I NAGOŚĆ KURTYZANY

Natomiast na oficjalnym Salonie Paryskim w 1863 roku wielkim powodzeniem i uznaniem cieszył się obraz Alexandre’a Cabanela *Narodziny Wenus*. Uśpiona naga bogini niesiona przez fale dryfuje ku brzegowi morza. Jej narodzinom towarzyszą unoszące się w powietrzu

skrzydlate putta, a zarazem alegorie wiatrów. Dmą w muszle fanfarami, ogłaszając to niezwykłe wydarzenie, i podmuchami popychają Wenus do brzegu. Dzisiaj to kwintesencja XIX-wiecznego kiczu i akademickiej pretensjonalności. Jednak w 1863 roku obraz odniósł niebywały sukces, kupił go do swej kolekcji Napoleon III, a Cabanel w tym samym roku został profesorem Akademii. Rozrzucone piersi, odkryte łono, starannie upozowane, nieco rozleniwione kobiece ciało nie budziło zgorszenia publiczności. Wszak to Wenus. W XIX-wiecznym akademickim malarstwie mitologiczny pretekst usprawiedliwiał wszelką zmysłowość, perwersję, a nawet pikanterię. Magia wielkiego tematu chroniła przed skandalem obyczajowym. Jednak przedstawienie nagiej paryżanki w towarzystwie mężczyzn ubranych we współczesne stroje okazało się prowokacją nie do przyjęcia. Nagą kobietą na obrazie Maneta była Victorine Meurent, malarka i ulubiona modelka artysty. W 1863 roku pozowała do kolejnego kontrowersyjnego obrazu malarza – *Olimpii*. W obu dziełach Victorine wyzywająco patrzy w stronę widzów. W *Olimpii* to nie nimfa i nie bogini, lecz kokota prezentuje swoje nagie ciało, które w dodatku można kupić.

RZECZNE BÓSTWA I DANDYSI

Nie tylko wyzywająca nagość Victorine i negliż Suzanne, przyszłej żony Maneta, stały się powodem skandalu i złego przyjęcia *Śniadania na trawie*. Innym zarzutem, który dzisiaj może się wydać jeszcze bardziej niezrozumiały niż ten obyczajowy, było to, że obraz nie ma tematu, czyli – mówiąc krótko – jest o niczym i nie wpisuje się w żaden uznany gatunek malarski. Nie jest to bowiem ani sielanka, ani nostalgiczna *fête champtêre*, bohaterowie nie odgrywają sądu Parysa ani triumfu Wenus. W dodatku malowidło ma wymiary zarezerwowane dla wielkich historii; to płótno, którego oba boki mają ponad dwa metry – w takich wymiarach nie

malowano jeszcze scenek z życia paryskich mieszczan. O okolicznościach powstania koncepcji obrazu wspomina bliski Manetowi Antonin Proust – w Argenteuil malarz podpatrywał kąpiące się towarzystwo i zapragnął przenieść kopiowany w tym czasie w Luwrze *Koncert pasterski* Tycjana (wówczas uchodził on za obraz Giorgionego) do współczesności. Pragnął „odtworzyć Giorgionego z natury". To z *Koncertu pasterskiego* wziął się też zapewne pomysł, aby zestawić nagie kobiety z ubranymi mężczyznami.

ŹRÓDŁO: Metropolitan Museum of Art

MARCANTONIO RAIMONDI,

Sąd Parysa, rycina wykonana według rysunku Rafaela, 1510–1520

Z ryciny Raimondiego Manet skopiował jedynie bóstwa rzeczne, przedstawione po prawej stronie na dole. Postaci powtórzył tak dokładnie, że w miejsce rośliny trzymanej przez bóstwo siedzące po prawej stronie u swojego bohatera namalował laskę, jednak druga ręka mężczyzny zawisła w powietrzu w nieco niezrozumiałym geście, bowiem pierwowzór tej postaci miał w wyciągniętej dłoni wiosło. Inwencją Maneta było wypełnienie wolnego pola pomiędzy rzecznymi bóstwami przedstawieniem kobiety brodzącej w wodzie.

Kompozycyjnym wzorem dla Maneta była jednak rycina Marcantonia Raimondiego, wykonana na podstawie rysunku Rafaela. Grafika ta, przedstawiająca *Sąd Parysa*, była z powodzeniem rozpowszechniana od kilku stuleci, a w pracowni Thomasa Couture'a, u którego Manet studiował, stanowiła jedno z warsztatowych wzorców do nauki poprawnej kompozycji i rysunku. W *Śniadaniu na trawie* Manet nie skopiował jednak głównej sceny, lecz poboczną, przedstawiającą bóstwa rzeczne, które w intencji Rafaela miały podkreślać obfitość i bogactwo natury. Na rysunku Rafaela i w rycinie Raimondiego trzy bóstwa rzeczne to nadzy mężczyźni. Ten siedzący po lewej w dziele Maneta został zamieniony na Victorine Meurent, a pozostali na dwóch dandysów w modnych eleganckich strojach. Jeden z nich to brat malarza Gustave Manet, a drugi to przyszły zięć artysty Ferdinand Leenhoff (ukazany w centrum grupy).

Współcześni bohaterowie zastygli w gestach z XVI-wiecznej ryciny. Renesansowy kanon kompozycji i proporcji postaci posłużył do powstania obrazu nowoczesnego, jednak jego nowoczesność była niezmiernie prowokująca, a gra z tradycją – niejednoznaczna. Wyszukane pozy postaci nie niosły bowiem żadnego sensu, nawet jeśli zagubieni krytycy doszukiwali się w obrazie nowoczesnego sądu Parysa…

PIERWSZY OBRAZ NOWOCZESNEJ EUROPY

Nowoczesna sielanka – piknik za miastem z wyzywającą nagą kobietą – drażniła paryską publiczność obyczajową niepoprawnością. Tymczasem krytycy sztuki w niezmiernie gwałtowny, lecz typowy dla XIX-wiecznej krytyki sposób rozprawiali się z jej malarskim językiem. Manet kopiujący starych mistrzów w Luwrze i dobrze zaznajomiony z konwencjonalnym językiem malarskim proponował na obrazie nowy idiom. W miejsce akademickiego kanonu stworzył odrębny, autonomiczny świat malarski

z własnymi zasadami. Tło obrazu jest płaskie jak na kulisowych dekoracjach u fotografa. Postaci na pierwszym planie również są malowane płaskimi plamami, bez starannego modelunku światłocieniowego. Przestrzenność malowidła jest zatem budowana nie typowymi, mimetycznymi środkami, takimi jak modelunek światłocieniowy czy perspektywa powietrzna, lecz kontrastami jasnych i ciemnych plam. Płaskie, pozbawione modelunku bokobrody mężczyzn wzbudzały kontrowersje ówczesnych krytyków. Niepokojąca była też skala i umiejscowienie kobiety brodzącej w strumieniu. Jej postać, nieco za duża, niebezpiecznie „zawisła” nad głowami bohaterów pierwszoplanowych. Grzechy Maneta wobec malarskiego kanonu nie wynikały z nieznajomości perspektywicznych zasad czy nieumiejętności i nieporadności artysty. Malarz latami ćwiczył rękę, kopiując starych mistrzów, i znakomicie znał konwencje dawnego malarstwa. A zatem odstępstwa od zasad miały określony cel – pozbawienie obrazu charakteru naśladowczego wobec rzeczywistości i stworzenie nowego, nowoczesnego artystycznego języka.

Panny z Avignon Pabla Picassa wiele zawdzięczają obrazowi Maneta. To Manet zrobił pierwszy krok ku temu, aby w obrazach nie było kształtów starannie wyoblonych światłocieniem, aby postaci z pierwszego i dalszych planów były równie wyraziste. I wreszcie by współcześni i bynajmniej nie heroiczni bohaterowie zajęli miejsce na płótnach równoważne wobec bogów i bóstw. Panny z obrazu Picassa to prostytutki z burdelu przy ulicy Awiniońskiej w Barcelonie. Kulisy malarskich rewolucji są bardziej tradycyjne, niż może się to wydawać. Oba obrazy – i *Śniadanie na trawie*, i *Panny z Avignon* – wiele zawdzięczają akademickiemu malarstwu. Rodziły się w wyniku żmudnego procesu; wpierw studiów rysunkowych pojedynczych postaci, a następnie scalania ich w jednorodną kompozycję w pracochłonnym malarskim procesie.

Dzisiejsza publiczność z pobłażaniem ogląda *Narodziny Wenus* Cabanela, pierwowzór przesłodzonego kiczu, a *Śniadanie na trawie* nie wzbudza już gorących emocji, lecz raczej chłodny respekt. Obraz wszedł do kanonu historii sztuki jako jedno z pierwszych nowoczesnych dzieł, jest bohaterem batalii o nowy wyraz malarstwa. W 1863 roku oba obrazy zawisły w dwóch odrębnych salonach, obecnie znajdują się w tym samym muzeum – w Musée d'Orsay w Paryżu. Nie budzą ani pożądania, ani gniewu. Wydano je na łaskę publiczności, dyskretnie spoglądającej od czasu do czasu na smartfony. Zdjęcie rozebranej koleżanki zamieszczone na Facebooku dla wielu widzów jest znacznie bardziej podniecające niż XIX-wieczne akty.

WYBRANA LITERATURA:

Manet, inventeur du Moderne, kat. wyst., Musée d'Orsay, Paryż, Paris 2011.

Manet. Portraying Life, kat. wyst., Royal Academy of Arts, Londyn, London 2013.

Spectaculaire Second Empire, kat. wyst., Musée d'Orsay, Paryż, Paris 2016.

XVI OBRAZY ŚMIERCI

ŹRÓDŁO: Google Art Project

JACQUES-LOUIS DAVID, *Śmierć Marata*

1793, płótno, 162 x 128 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela

To najważniejsza ikona rewolucji francuskiej. David poprzez eliminację wszelkich świadków wydarzenia, nawet zabójczyni Marata, przedstawił scenę męczeństwa, a nie rewolucyjnego horroru.

ŹRÓDŁO: Google Art Project

THÉODORE GÉRICAULT, *Tratwa Meduzy*

1819, płótno, 491 x 716 cm, Luwr, Paryż

Monumentalna *Tratwa Meduzy* była reakcją na morską katastrofę z 1816 roku – doraźną polityczną i społeczną krytyką, a zarazem ponadczasową metaforą odnoszącą się do ludzkich losów. Hołdem dla zaginionych anonimowych bohaterów.

Tratwa Meduzy powstała, gdy jej twórca Théodore Géricault miał 27 lat, a Jacques-Louis David – 66. Starszy z francuskich malarzy przebywał wówczas na dobrowolnym wygnaniu w Brukseli. W 1814 roku nie przyjął propozycji Ludwika XVIII, aby zostać jego nadwornym malarzem. Być może uznał, że jest zbyt późno na kolejną spektakularną zmianę patrona. Był już sługą wielu panów – Ludwika XVI, jakobinów podczas rewolucji francuskiej i cesarza Napoleona I. Stanowisko u Ludwika XVIII byłoby powrotem na usługi Burbonów po czterech dekadach – od czasów, gdy na zamówienie Ludwika XVI w 1775 roku David namalował *Przysięgę Horacjuszy*.

Géricault, w przeciwieństwie do Davida, nie miał wielkich patronów i nie angażował się czynnie w politykę. *Tratwa Meduzy* to jedyny monumentalny obraz, stanowiący odpowiedź na tragiczne współczesne wydarzenie – zatonięcie fregaty Meduza, za które wzburzone społeczeństwo francuskie obwiniało skorumpowany rząd i nieudolnego kapitana. Géricault przedstawił dramatyczne losy rozbitków na wielkoformatowym płótnie, którego nikt u niego nie zamówił.

Śmierć Marata była natomiast zleceniem jakobinów, którzy wykorzystali zabójstwo dziennikarza do walki z żyrondystami i do celów propagandowych. David znakomicie wywiązał się z zadania i stworzył na potrzeby rewolucji obraz nowego męczennika.

Obaj malarze – jeden na zamówienie, a drugi z własnej woli – odnieśli się do współczesnych sobie wydarzeń. Tematem ich obrazów była śmierć. U Davida śmierć pojedynczego bohatera rewolucji, a u Géricault – anonimowych ofiar, których upamiętnieniem nikt ze świata polityki nie był zainteresowany.

Tak istotne wydarzenia wymagały przemyślanych kompozycji o wyrazistym przekazie i silnym oddziaływaniu. Obaj malarze wybrali

środki artystyczne pochodzące z dawnej sztuki i umiejętnie wykorzystali je do swoich celów. Zarówno najważniejszy przedstawiciel malarskiego neoklasycyzmu, jak i wieszcz romantyzmu sięgnęli do repertuaru XVII-wiecznego mistrza światłocienia – Michelangela Merisiego, zwanego Caravaggiem.

ŹRÓDŁO: Peter Baritt/Alamy Limited

CARAVAGGIO,

Złożenie do grobu, 1604, płótno, 300 x 203 cm, Pinacoteca Vaticana, Rzym, Watykan

Śmierć Marata i *Tratwa Meduzy* wydają się stylistycznymi przeciwieństwami, jednak autorzy obu dzieł wykorzystali język dawnej sztuki i tradycyjne rozwiązania ikonograficzne. Zwłoki Marata przypominają ciało Chrystusa ze *Złożenia do grobu* Caravaggia, a przedstawienie skłębionych ciał rozbitków nawiązuje do tłumnych kompozycji Rubensa i innych XVII-wiecznych malarzy. Ponadto zarówno martwy Marat, jak i ofiary morskiej katastrofy zostali umieszczeni w snopie światła o nieokreślonym pochodzeniu, jak bohaterowie Caravaggia w boskim olśnieniu. Silny światłocień, mocne

kontrasty pomiędzy partiami oświetlonymi a tymi pogrążonymi w cieniu to sprawdzony środek wzmacniający dramatyzm kompozycji.

MĘCZENNIK REWOLUCJI

Ta opowieść ma trzech bohaterów. Są nimi Jean-Paul Marat i Charlotte Corday, których losy splotły się tylko raz, w dramatycznych wydarzeniach podczas rewolucji francuskiej, oraz malarz Jacques-Louis David. To on uczynił z zabójstwa Marata dokonanego przez młodą żyrondystkę wydarzenie propagandowe, a z jego pogrzebu – spektakl ku czci wielkiego męczennika rewolucji.

JEAN-PAUL MARAT

Matka Marata była Szwajcarką, a ojciec Hiszpanem, lekarzem, który był zmuszony opuścić ojczyznę po przejściu na kalwinizm. W nowej ojczyźnie nie mógł jednak legalnie uprawiać swej profesji i jego status znacznie się pogorszył. Młody Jean-Paul również studiował medycynę, najpierw w Bordeaux, później w Paryżu, a tytuł lekarza otrzymał na Uniwersytecie St. Andrew’s w Edynburgu. Na początku lat siedemdziesiątych XVIII wieku brylował w kawiarniach londyńskiego Soho, przyjaźniąc się z kręgiem neoklasycznych artystów, m.in. Angeliką Kauffman. Już wtedy dawał wyraz nienawiści do tyranii i upodobaniu do wolności. W 1774 roku ukazała się po angielsku jego pierwsza rozprawa *The Chains of Slavery* (*Kajdany niewolnictwa*). Zajmowały go jednak nie tylko polityka, lecz także, i to bardzo poważnie, nauka. Pisał traktaty o świetle, cieple, elektryczności, a nawet o lotach balonem. W jednej z prac antycypował kilka idei Darwina i korespondował z Benjaminem Franklinem, który był zainteresowany elektrycznymi eksperymentami Marata. W Londynie propagował również wiedzę medyczną wśród szerokich kręgów

społecznych, organizując liczne kursy. Jednak gdy w 1777 roku przyjechał do Paryża, został lekarzem hrabiego d'Artois, w którego służbie pozostawał 10 lat, lecząc także innych zamożnych arystokratów. Dobra sytuacja materialna pozwoliła mu założyć własne laboratorium i nadal prowadzić badania naukowe, które nie zyskały jednak uznania francuskiej Akademii.

Polityczne wydarzenia pobudziły rebeliancki charakter Marata. Wieść o zburzeniu Bastylii nieodwracalnie zmieniła jego życie. Porzucił praktykę lekarską oraz badania naukowe i został rewolucyjnym publicystą. We wrześniu 1789 roku zaczął wydawać gazetę „L'Ami du peuple" („Przyjaciel Ludu"). Poglądy Marata były radykalne, okazał się wrogiem nie tylko monarchii absolutnej, lecz także monarchii konstytucyjnej i domagał się proklamowania republiki.

W 1792 roku został deputowanym do Konwentu, ale nie porzucił dziennikarstwa. Znany był z tego, że spał po dwie godziny na dobę i zdarzało mu się wydawać nawet dwa numery pisma dziennie. Podczas sporu z żyrondystami był, obok Robespierre'a i Dantona, główną postacią Góry. Żyrondyści postawili go nawet Trybunałem Rewolucyjnym za działanie na szkodę narodu, został jednak uniewinniony. Był to szczyt jego popularności. Spod gmachu Trybunału wyniesiono go na rękach, co Louis-Léopold Boilly uwiecznił na obrazie *Triumf Marata* z 1794 roku. Dwa dni po uniewinnieniu Marat przygotował oskarżenie 22 deputowanych żyrondystów o działanie przeciw wolności ludu, zaostrzył również oskarżenia wobec wrogiej partii w swoim piśmie. Przez te działania 2 czerwca tysiące buntowników wtargnęło do Konwentu, domagając się aresztowania przywódców partii żyrondystów, którzy ostatecznie zostali wydaleni i osadzeni w aresztach domowych.

CHARLOTTE CORDAY

Żyrondyści nie mieli zbyt wielu obrońców w Paryżu, byli jednak popularni na prowincji, szczególnie w Rennes, Caen i Bordeaux. Wśród zwolenników Żyrondy była młoda kobieta z Caen w Normandii. Corday była arystokratką, choć ze zubożałej rodziny. Jej przykład pokazuje, jak bardzo antyczne symbole i wzory inspirowały francuskich rewolucjonistów. Już jako dziecko czytała historie antyczne, głównie *Żywoty* Plutarcha, i wyrastała w podziwie dla zwyczajów Rzymu i Sparty. Być może nie bez znaczenia pozostawało również to, że była daleką potomkinią Pierre'a Corneille'a, którego dramat *Horacjusze* opiewał cnoty antycznych bohaterów gotowych poświęcić życie dla ojczyzny. Podziwiała zwłaszcza obu Brutusów – Lucjusza Juniusza Brutusa i Marka Juniusza Brutusa, choć identyfikowała się raczej z tym ostatnim – zabójcą Cezara. Znała na pamięć passusy z *Brutusa* Woltera.

Corday była bliską znajomą i przyjaciółką innej słynnej żyrondystki Manon Roland, żony ministra spraw wewnętrznych z pierwszej fazy rewolucji – Jeana-Marie Rolanda. Pani Roland również wyrosła w kulcie antyku i usiłowała naśladować wzory spartańskich matron. Obie za swe poglądy, postawy i czyny zostały ścięte.

Charlotte na wzór antycznych bohaterów postanowiła poświęcić życie w obronie ideałów rewolucji, w które ślepo wierzyła. W jej wyobrażeniu zabójstwo Marata miało być końcem znienawidzonego systemu rządów. W podróż do Paryża zabrała ze sobą *Żywoty* Plutarcha. Nie udało jej się jednak zrealizować planu zgodnie z zaplanowanym scenariuszem. W wyobrażeniu Charlotty to Konwent miał być sceną dramatu. Marat przebywał jednak w domu, gdyż cierpiał na uciążliwą chorobę skóry, której nabawił się, gdy ukrywał się przed prześladowaniami żyrondystów w kanałach Paryża. Ulgę przynosiły mu jedynie kąpiele w wannie. Często

pisał, leżąc w ciepłej wodzie. W takich właśnie okolicznościach zastał go w dzień przed zabójstwem jego przyjaciel i polityczny sprzymierzeniec – Jacques-Louis David.

13 LIPCA 1793 ROKU

Tego dnia rano Charlotte Corday kupiła rzeźnicki nóż i udała się do domu Marata. Nie została jednak wpuszczona. Przekazała jedynie list, w którym prosiła o krótkie spotkanie oraz powiadamiała, że ma listę żyrondystów działających w Normandii i chętnie przekaże ją Maratowi. Wróciła tego samego dnia wieczorem i też została odprawiona, ale Marat przywołał ją do siebie. Podczas rozmowy wypytywał o żyrondystów w Caen i zapisywał nazwiska zwolenników rebelii w Calvados at Evreux. Wówczas Corday sięgnęła po nóż i ugodziła Marata w pierś. Nie uciekała. Została pojmana i stracona cztery dni później. Podobnie jak podziwiani przez nią antyczni bohaterowie, dopełniła życia w imię obywatelskich ideałów, zabijając Marata, którego postrzegała jako najgroźniejszego wroga republiki.

Ostatni artykuł Marata do „Przyjaciela Ludu” wyszedł w poranek po jego śmierci. Wspomniał w nim o „sztylecie Brutusa”, czyniąc aluzje do pokonania króla Prus. Paradoksalnie, jego zabójczyni wzorowała się na tym samym starożytnym bohaterze.

Zabójstwo Marata nie przyczyniło się, wbrew idealistycznym mrzonkom Charlotte Corday, do pokoju, lecz stało się preludium do jakobińskiej zemsty i czasów wielkiego terroru.

ŚMIERĆ W WANNIE?

Jakobini natychmiast wykorzystali śmierć Marata do swych propagandowych i politycznych celów. To Konwent pod ich rządami zamówił u Jacques’a-Louisa Davida obraz mający upamiętniać śmierć

popularnego idola. David nie tylko namalował obraz, lecz także przygotowywał publiczny pogrzeb Marata, który stał się trwającą kilka tygodni ceremonią zakończoną złożeniem ciała w Panteonie (w którym spoczywało do przewrotu termidoriańskiego) i zamianą nazwy miasta Hawr na Hawr-Marat.

David był wówczas głównym propagandystą jakobinów, reżyserował liczne ceremonie, parady, triumfy, projektował nawet stroje. Był odpowiedzialny za wizualną stronę rewolucji. Reżyserował nie tylko wielkie wydarzenia, lecz także przedmioty codziennego użytku, stwarzając nowy wizualny porządek w świecie wyzwolonym od monarchii. Zaprojektowana przez niego talia kart nie miała króla i królowej oraz damy i waleta. Rewolucja potrzebowała również nowego kalendarza, nowych nazw miast i nowych bohaterów. Śmierć Marata stała się pretekstem do stworzenia ikonicznego wizerunku jej świeckiego męczennika.

Podczas pogrzebu Marat miał być niesiony tak, jak rzekomo umarł – w wannie, która miała jednocześnie przywoływać skojarzenia z antycznym sarkofagiem. Jego ciało było jednak zbyt rozłożone, aby mogło być prezentowane w ten sposób. Na obrazie David ukazał jednak trupa Marata leżącego w wannie, z piórem w prawej i listem od Corday w lewej dłoni.

Czy jednak Marat rzeczywiście został ugodzony w wannie? Czy mężczyzna wpuścił młodą, nieznaną kobietę do pokoju, w którym pracował, leżąc w negliżu? Żadne źródła tego nie potwierdzają. Najprawdopodobniej David celowo zafałszował okoliczności zabójstwa przyjaciela, tworząc wyrazisty wizerunek jego śmierci. Ponadto Marat na obrazie nie ma ciała naznaczonego jakąkolwiek chorobą skóry. Jego nagi tors przypomina Hektora z wcześniejszego obrazu Davida. Obraz powielający szlachetne wzory, i to zarówno antyczne, jak i chrześcijańskie, miał być wizerunkiem nowego bohatera, świeckiego męczennika, i zarazem

początkiem nowej ikonografii. Heros rewolucji nie posługiwał się jednak mieczem, jak Hektor – w ręce dzierżył pióro, jakże skuteczne narzędzie walki o nowy świat. W tym świecie panuje rok drugi. Na drewnianym postumencie, który służył Maratowi jako stolik na kałamarz, David pozostawił dedykację: *A Marat, David* (Maratowi David) i datę – *L'an deux* (rok drugi, według rewolucyjnego kalendarza liczącego czas od początku).

ŹRÓDŁA:

Google Art Project (L)

Agencja Pixabay: Cello (P)

Stwarzając ikonografię nowych rewolucyjnych czasów i bohaterów, David sięgnął po stare wzory – martwy Marat przypomina ciało Chrystusa składane do grobu oraz sceny jego opłakiwania jak w watykańskiej *Pietà* Michała Anioła).

Ikonograficzną manipulacją Davida było nie tylko ukazanie martwego Marata w wannie, lecz także umieszczenie w jego dłoni drugiego listu napisanego do niego przez Corday, który nie dość że nie został Maratowi

dostarczony przed śmiercią, to jeszcze brzmiał nieco inaczej. Corday napisała: „Moje wielkie nieszczęście czyni mnie godną Twojego wsparcia”. Na obrazie zaś słowo „wsparcie” zostało zastąpione „łaskawością”. Dzięki temu drobnemu przeinaczeniu silniej miała wybrzmieć sympatia Marata do nieuprzywilejowanych i słabych.

POWRÓT CHARLOTTE

Obraz powstał w surowym, oszczędnym stylu, którym David, uczeń rokokowego malarza François Bouchera, posługiwał się od czasów *Przysięgi Horacjuszy* (1784 rok). Układ ciała Marata nawiązuje do starych wzorów z ikonografii Chrystusa i świętych męczenników. Z repertuaru XVII-wiecznego malarza Caravaggia jest zaczerpnięty sposób wyreżyserowania sceny światłem. Na wannę z ciałem Marata pada z góry snop światła, dzięki czemu centrum obrazu wraz z bohaterem jest silnie wydobyte z mroku, jakby za pomocą teatralnego reflektora. Brutalny światłocień zniekształca rysy twarzy bohatera i czyni ją wręcz brzydką. Caravaggio również nie idealizował malowanych przez siebie postaci. Kompozycja jest niezmiernie prosta i pozbawiona zbędnych rekwizytów. Nie ma na obrazie ani opłakującej Marata rodziny, ani jego zabójczyni. W ikonografii męczennika rewolucji Charlotte Corday była nieistotna.

Postać Corday pojawia się natomiast na obrazie Paula-Jacques'a-Aimé Baudry'ego z 1860 roku. W tym dziele katowi i ofierze towarzyszą książki, które ich ukształtowały – te same. Antyczne wzorce bohaterów – Horacjusze i Brutusowie – sprawiły, że Marat i Corday oddali życie za republikańskie ideały, jednak nie jako przyjaciele i sprzymierzeńcy, lecz zaciekli wrogowie.

WYBRANA LITERATURA:

T. Crow, *Emulation. Making artists for Revolutionary France*, New Haven–London 1995.

E. Lajer-Burcharth, *Necklines. The art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven 1999.

M. Vanden Berghe, I. Plesca, *New perspectives for David's Death of Marat*, Brussels 2004.

W. Vaughan, H. Weston (red.), *Jacques-Louis David's Marat*, Cambridge 2000.

ROZBITKOWIE Z MEDUZY

Alegoryczna wymowa *Tratwy Meduzy* ujawnia się w przewrotny sposób. Bohaterowie obrazu nie byli mitologicznymi czy historycznymi herosami, a jednak los francuskich osadników płynących do Senegalu został uwznioślony i podniesiony do rangi uniwersalnej alegorii ludzkiego życia. Dzieło nie ukazuje dziejów Hektora ani Napoleona, ale ma skalę zarezerwowaną w malarstwie dla najistotniejszych i najwznioślejszych wydarzeń w dziejach ludzkości. Dramat rozbitków, wydarzenie z życia zwykłych ludzi, został usankcjonowany nie tylko monumentalną skalą obrazu historycznego, lecz także licznymi nawiązaniami do malarskiej tradycji.

HISTORIA MEDUZY

Fregata *Meduza* płynęła z Francji do Senegalu, wiozła tam nowego gubernatora, jego rodzinę i kolonistów. Statkiem dowodził Hugnes Duroy de Chaumareys, stary kapitan jeszcze z czasów *ancien régime*, który nie pływał od ponad 20 lat. Dowodzony przez niego statek rozbił się, gdyż aby skrócić czasu podróży, płynął zbyt blisko brzegu i uderzył o podwodne skały. *Meduza* zatonęła 5 czerwca 1816 roku zaledwie 60 kilometrów od wybrzeża Afryki. Tylko dla 250 pasażerów znalazło się miejsce w łodziach ratunkowych. W pierwszej kolejności wsiedli do nich gubernator z rodziną, kapitan i oficerowie. Dla 146 osób, które nie zmieściły się do szalup, w pośpiechu sklecono olbrzymią tratwę.

Łodzie ratunkowe początkowo holowały tratwę, lecz okazała się ona bardzo niestabilna. Kapitan uznał ją za niebezpieczny balast i rozkazał

odciąć liny. Rozbitkowie pozostali bez pomocy, szybko tracili siły, bo właściwie nie mieli prowiantu. Na tratwę załadowano przez pomyłkę beczki z winem, a nie z wodą, a do jedzenia jedynie biszkopty. Pojawiła się panika, dochodziło do walk o utrzymanie się na powierzchni, najmniejsze szanse mieli ci znajdujący się na obrzeżach rozpadającej się tratwy. Ludzie ginęli nie tylko pochłaniani przez fale, lecz także w walce o najbezpieczniejsze miejsca pośrodku. Ciała umarłych wyrzucano do wody, z czasem zostawiano te, które przeznaczono do zjedzenia. Po czterech dniach dryfowania przy życiu pozostało już tylko 67 osób, a po pięciu doszło do aktów kanibalizmu. Wielu pasażerów popadło w obłęd. Tych, którzy dotrwali do samego końca, było zaledwie 15, ale pięciu z nich, już po uratowaniu, rychło umarło z wyczerpania.

Po 31 dniach dryfowania rozbitków odnalazł statek wojenny *Argus*. Wkrótce losy *Meduzy* i tratwy wzbudziły ogromne zainteresowanie w całej Europie. W prasie pojawiły się głównie sensacyjne i mrożące krew w żyłach opowieści o rozbitkach, niekiedy jednak przybierające ton patetyczny – historię pasażerów fregaty podniesiono w nich do rangi metafory ludzkiego życia, dryfującego pomiędzy śmiercią a nadzieją. Historię *Meduzy* wykorzystali również przeciwnicy nowej monarchii, wszak statek płynął pod królewską banderą, dowodzony przez nieudolnego kapitana sprzed rewolucji.

Po katastrofie kilkoro ocalałych rozbitków spisało wspomnienia. Jednym z nich był Alexandre Corréard – geograf, podróżnik, dziennikarz i inżynier. To on przyczynił się do powstania obrazu *Tratwa Meduzy*. Théodore Géricault wykorzystał jego wspomnienia, a podróżnik spędził w pracowni artysty wiele czasu, obserwując proces powstawania malowidła. To Corréard wskazuje towarzyszom nadpływającego w oddali *Argusa*.

DANTEJSKIE SCENY

Obraz był reakcją na dramatyczne wydarzenie z 1816 roku, ale nie powstał od razu. Géricault zaczął go malować dopiero dwa lata po katastrofie statku. Pracował na przełomie 1818 i 1819 roku, najintensywniej pomiędzy listopadem 1818 a czerwcem 1819 roku. Wkrótce *Tratwa Meduzy* została pokazana na Salonie paryskim.

Kompozycja obrazu jest bardzo przemyślana – to piramida stopniowo schodząca w stronę widza. Na jej szczycie znajduje się mężczyzna wymachujący ku *Argusowi*, a u krawędzi – martwe ciało wypadające z tratwy. Géricault przedstawił ostatni moment tragedii, tuż przed ocaleniem. Namalował 15 uratowanych rozbitków i pięć martwych ciał. Jedno z nich jest wyraźnie uszkodzone, to tylko korpus. Czyżby został objedzony przez ludzi?

ŹRÓDŁO: Google Art Project

Dziewiętnastowieczni krytycy porównywali postać zamyślonego mężczyzny z martwym ciałem na kolanach do Ugolina, bohatera *Boskiej komedii* Dantego, który wraz z synami umarł z głodu.

Rozbitkowie, którzy znajdują się na przedzie, już widzą statek, który ich uratuje. Jedna z postaci wymachuje ku wyzwolicielom białą szmatą. A zatem kilka osób spodziewa się ocalenia – to postaci w głębi obrazu, jednak te ukazane od strony widza są nadal w beznadziejnej rozpaczy. Ciała wpadają do morza. Stary mężczyzna trzyma na kolanach trupa, być może syna.

Tratwa Meduzy to nowoczesna alegoria. Współczesne wydarzenie artysta przekuł w dzieło o ponadczasowym wymiarze. Środki malarskie, dzięki którym powstał dramatyczny nastrój obrazu i jego uniwersalny charakter, pochodzą z repertuaru dawnej sztuki. Dramatyczny światłocień przypomina malowidła Caravaggia, barokowa jest dynamiczna, diagonalna kompozycja, a same postaci nie sprawiają wrażenia skrajnie wychudzonych, są muskularne i heroiczne jak w dziełach Michała Anioła. Géricault podjął pracę nad *Tratwą Meduzy* po powrocie z Włoch, niewątpliwie zafascynowany sztuką tamtejszych mistrzów.

PRACOWNIA I KOSTNICA

Tratwa Meduzy jest sztandarowym obrazem romantycznego malarstwa we Francji, nie należy jednak sobie wyobrażać, że powstała w gwałtownym porywie i natchnieniu. Metody Géricaulta były bardzo skrupulatne, odwołujące się do tradycji dawnych mistrzów. Podczas ostatnich miesięcy pracy nad obrazem artysta prawie nie wychodził z pracowni. Intensywnie malował i podobno nawet więził swego ucznia i pomocnika, któremu nie pozwalał opuszczać warsztatu. Wiele wiadomo o okolicznościach powstania obrazu, gdyż pracowania była licznie i często odwiedzana. Z zainteresowaniem śledzono powstawanie malowidła, któremu od początku towarzyszyła aura sensacji.

Intensywną pracę ostatnich miesięcy i tygodni przed ukończeniem obrazu Géricault poprzedził niezwykle skrupulatnymi przygotowaniami. Wykonał wiele studiów przygotowawczych. Wyjeżdżał w teren, studiował modele. Nad morzem oglądał sztormy, fale, zachowanie wody podczas burzy. Po przeczytaniu relacji z katastrofy i wysłuchaniu wspomnień rozbitków wykonał model tratwy, a z wosku ulepił figury ludzkie, które ustawiał na atrapie i silnie oświetlał, by stworzyć dramatyczne ujęcie.

Studiował również ciała martwych ludzi. Założył tymczasową pracownię na tyłach jednego z paryskich szpitali, do której przynoszono mu trupy i odcięte części ludzkich ciał. Pracował w nieznośnym fetorze. Studia trupów się zachowały, są niezwykle realistyczne i wnikliwe, ale również w wyrafinowany sposób zakomponowane. Ludzkie głowy i członki są poukładane w staranne kompozycje jak martwe natury z kwiatów i naczyń na pofałdowanych obrusach w malarstwie holenderskim XVII wieku.

Oprócz pojedynczych studiów Géricault wykonał również wiele szkiców całej kompozycji obrazu. Pokazują one, że nie od razu wymyślił wersję, którą znamy. Raczej długo szukał rozwiązań. Kilka razy podchodził do usytuowania postaci i wybierał moment, w którym chciał je ukazać. Ostatecznie wybrał chwilę o największym dramatyzmie, tuż przed ocaleniem, które nie jest jednak widoczne dla wszystkich.

GABINET STRACHU

Obraz, rychło po ukończeniu w 1919 roku, pokazano na Salonie paryskim, ale we Francji nie zdobył wówczas uznania. Krytyków zajmowało bardziej samo wydarzenie i jego polityczne konotacje – katastrofa statku z osadnikami – niż samo malowidło. Zastanawiano się również, gdzie obraz powinien zawisnąć. O samym dziele i jego niezwykłej artystycznej sile raczej nie mówiono. Obraz odniósł natomiast niezwykły sukces

w Londynie. Rok po Salonie paryskim Géricault pokazał go w stolicy Anglii, a następnie w Dublinie.

W Anglii *Tratwa Meduzy* była eksponowana w zaciemnionym pomieszczeniu, co wywoływało nastrój panujący w gabinetach strachu. Publiczność podchodziła do malowidła przez ciemną, pustą przestrzeń, a sam obraz wisiał nisko, tak aby widzowie zrównali się skalą z pierwszoplanowymi postaciami. W Paryżu, na Salonie, obraz eksponowano wysoko i to mogło odebrać mu sporą części siły oddziaływania. Według Géricaulta był to błąd – przeżycie ukazanych wydarzeń staje się bowiem silniejsze w bliskim kontakcie z obrazem, gdy na widzów wręcz wypadają martwe ciała. W Londynie i Dublinie Géricault był reżyserem spektaklu, pokazywał obraz tak, jak zaplanował. Mimo że pokazy były płatne, obejrzało je 40 tysięcy osób. Nie był to zresztą ewenement. W Anglii istniał zwyczaj pokazywania obrazów apokaliptycznych, opartych na biblijnych historiach i katastrofach, podczas specjalnych pokazów, uzupełnianych dodatkowymi efektami oświetleniowymi z lamp magnezowych oraz czytaniem lektora. Budowało to grozę, którą w późniejszych czasach wywoływały pierwsze filmy katastroficzne.

Obecnie *Tratwa Meduzy* wisi w Luwrze. Muzeum zakupiło malowidło zaraz po przedwczesnej śmierci artysty (Géricault miał 27 lat, gdy malował obraz, a zmarł w wieku zaledwie 33 lat). Prezentowane jest obok innych wielkoformatowych dzieł romantycznych, w tym Eugène’a Delacroix, który podobno był modelem do jednej z pierwszoplanowych postaci *Tratwy Meduzy*, jednak z tej części obrazu, która nie widzi ocalenia.

WYBRANA LITERATURA:

A. Alhadeff, *The Raft of the Medusa: Géricault, Art, and Race*, Prestel 2002.

L. Eitner, *Géricault's 'Raft of the Medusa'*, New York 1972.

S. Laveissiere, R. Michel, B. Chenique, *Géricault*, kat. wyst., Grand Palais, Paryż, Paris 1991.

A. McKee, *Wreck of the Medusa, The Tragic Story of the Death Raft*, London 1975.

XVII WIZJE POCZĄTKU I KOŃCA ŚWIATA

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

HIERONIM BOSCH, *Ogród rozkoszy*

1490–1500, deska 220 x 390 cm, Prado, Madryt

Wymyślne fantazje Boscha, dzieła zaludnione dziwacznymi istotami, wymyślnymi scenami erotycznymi i perwersyjnymi torturami powstawały dla elitarnej dworskiej klienteli. Dzieła te przybierały formę tryptyków, choć żadne z nich nie pełniło funkcji obrazu ołtarzowego.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

MICHAŁ ANIOŁ BUONARROTI, *Sąd ostateczny*

1541, fresk na zachodniej ścianie Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, 1700 x 1330 cm

Na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej rozpościera się ogromnych rozmiarów malowidło. Zapiera dech. Sprawia wrażenie panoramicznego kinowego ekranu, na którym jednocześnie porusza się ponad 400 postaci. Ukazuje jedno z najważniejszych wyobrażeń chrześcijaństwa – zmartwychwstanie wszystkich ludzi i ponowne przyjście Chrystusa, który dokona ostatecznego sądu.

Opisy powstania świata znajdują się w trzech pierwszych rozdziałach Księgi Rodzaju. Bóg stworzył świat z niczego, zajęło mu to sześć dni, a siódmego odpoczywał. Pierwszego dnia stworzył światło i oddzielił je od ciemności; drugiego – sklepienie niebieskie i rozdzielił wody górne od dolnych; trzeciego – ląd i roślinność; czwartego – słońce, księżyc i gwiazdy; piątego – zwierzęta wodne i latające; szóstego – zwierzęta lądowe i człowieka.

W dawnej sztuce rzadko przedstawiano wizualizacje pięciu pierwszych dni stworzenia. Jednym z tych wyjątkowych dzieł jest rewers *Tryptyku rozkoszy* Hieronima Boscha, ukazujący dokonane już dzieło trzeciego dnia kreacji. Zamknięte skrzydła tryptyku przedstawiają unoszącą się w czeluści kulistą sferę z lądem porośniętym już roślinami, kępami zwyczajnych drzew, ale też dziwacznymi, fantastycznymi formacjami. Po otwarciu tryptyku ukazują się kolorowa ziemia, zaludniona przez zwierzęta, oraz Bóg z pierwszymi ludźmi – Adamem i Ewą (na lewym skrzydle). Lewe skrzydło i centralna kwatera to wedle interpretacji Hansa Beltinga wizja Edenu, rajskiego ogrodu, w którym człowiek mieszkał w harmonii z Bogiem i wszystkimi żyjącymi istotami.

Byłaby to zatem wizja raju utraconego, bowiem grzech pierworodny, a zatem nieposłuszeństwo pierwszych rodziców wobec Boga i zerwanie owocu z drzewa poznania, zakończył tę harmonię. Pierwsi rodzice zostali z raju wypędzeni, ludzkość nie zaludniła zielonego Edenu i nie cieszyła się ziemskimi przyjemnościami pośród pięknych ogrodów i przyjaznych zwierząt.

Ludzkość, obarczona przez pierwszych rodziców grzechem pierworodnym, może jednak dostąpić zbawienia i powrócić do raju. Jej obcowanie z Bogiem będzie znów możliwe dzięki odkupiającej działalności i ofierze Chrystusa. Wieczny los każdego człowieka zostanie rozstrzygnięty

na sądzie ostatecznym. Chrystus podzieli zmartwychwstałych ludzi – ci pobożni wstąpią do raju, a grzesznicy zostaną strąceni do piekła.

Sąd ostateczny Hansa Memlinga przedstawia te zdarzenia w formie tryptyku. Zmartwychwstanie, ważenie dobrych i złych uczynków oraz sąd Chrystusa są ukazane w centralnej części; wstąpienie do raju widzimy na prawnym skrzydle, a strącenie do piekła – na lewym.

Sąd ostateczny Michała Anioła to z kolei wielka, panoramiczna i dynamiczna wizja, w której wszystkie wydarzenia dzieją w jednej przestrzeni. To dzień sądu, ale i gniewu Boga – apokaliptyczny *Dies Irae*. Stanowczy Chrystus otoczony przez świętych i apokaliptycznych aniołów dzieli ludzi na zbawionych i potępionych. Grzeszników, którzy w drodze do piekła przekraczają rzekę, przewozi na łodzi Charon, postać wprowadzona przez Michała Anioła do wizji sądu być może pod wpływem *Boskiej komedii* Dantego.

Wszystkie wspomniane dzieła – Boscha, Memlinga i Michała Anioła – zestawione ze sobą przedstawiają biblijną opowieść o początku i końcu ziemskiego świata. Stworzenie jest wyobrażone na zamkniętych skrzydłach *Tryptyku rozkoszy*, a zmartwychwstanie ludzi i sąd ostateczny widać w środkowej kwaterze tryptyku Memlinga i na fresku Michała Anioła. Jest też droga do raju pobożnych (lewe skrzydło tryptyku Memlinga i lewa dolna część fresku w Kaplicy Sykstyńskiej); strącenie do piekieł (na prawnym skrzydle u Memlinga i po lewej na dole u Michała Anioła). Wśród tych utrwalonych tradycją przedstawień wyjątkowe i trudne w interpretacji są sceny ukazane w środkowej kwaterze tryptyku Boscha i na jego prawym skrzydle, na którym widnieją wymyślne tortury, które czekają grzeszników. Najbardziej intrygująca jest jednak środkowa część Boschowskiego dzieła. Być może jest to alternatywna wizja początku świata, harmonijne współistnienie człowieka ze zwierzętami w cudownym

ogrodzie. Świat, który zniknął w wyniku grzechu pierwszych rodziców. To jednak tylko intrygująca hipoteza.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

HANS MEMLING, *Sąd ostateczny*,1467–1471, deska, 242 x 180,8 cm (część środkowa), 242 x 80 cm (każde ze skrzydeł), Muzeum Narodowe w Gdańsku

UTOPIA ZIEMSKIEGO RAJU

Czy to możliwe, że autor najswawolniejszych fantazji w dawnym malarstwie i oryginalny wizjoner był sprawnym organizatorem, świetnie funkcjonującym na rynku sztuki, człowiekiem zamożnym, co więcej – malarzem umiejętnie dobierającym styl i charakter dzieł w zależności od zleceniodawców, ich gustów i oczekiwań? Tak, to możliwe i bardzo prawdopodobne. Hieronim Bosch, wbrew czarnej legendzie powstałej już w XVI i XVII wieku, nie był dziwakiem, heretykiem ani okultystą, tworzącym swe mroczne i dziwaczne dzieła w samotności. Liczne zachowane dokumenty dotyczące jego życia i zamówień przeczą fałszywym sądom, że dziwaczne wyobrażenia i monstra powstawały w chorej wyobraźni malarza, żyjącego na obrzeżach artystycznego świata.

Kilkanaście zachowanych dzieł Boscha nie odbiega od konwencjonalnych XV-wiecznych malowideł religijnych i jest ich więcej niż tych „dziwacznych”. Zamawiali je zamożni mieszczanie, oczekujący tradycyjnej i uznanej formy dzieł o jasnym i czytelnym przekazie. Wymagali solidności i powagi, które podkreślałyby ich status i pobożność. Natomiast dziwadła, hybrydy, potwory pojawiają się wyłącznie w malowidłach zamawianych przez elitę – monarchów, książąt i dostojników dworskich. O zdobycie ich względów Bosch zabiegał szczególnie, nie tylko ze względu na prestiż, lecz także wysokie honoraria i kolejne zlecenia.

DWORSCY KLIENCI MALARZA

Rodzina Boscha była związana z bractwem mariackim przy kolegiacie św. Jana w ‘s-Hertogenbosch. Należeli do niego dziadek malarza, ojciec i bracia. Bractwo Najświętszej Marii Panny pielęgnowało praktyki religijne wokół kultu cudownego obrazu matki Chrystusa. Przynależność do niego poświadczała wysoki status społeczny, dawała malarzowi dostęp do licznych i w miarę stałych zamówień wykonywanych na rzecz bractwa, ale też poszerzała krąg klientów. Najprawdopodobniej właśnie dzięki bractwu Bosch nawiązał kontakt z najlepszymi, a zarazem najwyższymi statusem klientami. W czasach Boscha do bractwa należało 15 wysokich dostojników dworskich i dziewięcioro przedstawicieli rodziny van Nassau, w tym hrabia Hendrick III van Nassau, który w 1517 roku miał w swej rezydencji w Brukseli *Ogród rozkoszy* (obecnie w Prado, w Madrycie). Klientami Boscha byli m.in. Diego de Guevara, majordomus Joanny Kastylijskiej, żony księcia Filipa Pięknego, sam książę Filip Piękny, Izabela Kastylijska, Małgorzata Austriacka, kardynał Domenico Grimani z Wenecji. Malarz osiągnął wielką międzynarodową renomę, daleko wykraczającą poza ‘s-Hertogenbosch, które nie było w jego czasach ośrodkiem peryferyjnym, ale trzecim co do wielkości po Brukseli i Antwerpii miastem Brabancji.

Jakie zatem oczekiwania mieli wobec obrazów Boscha jego elitarni klienci? To dla nich powstawały najwymyślniejsze fantazje malarza. Dzieła te przybierały formę tryptyków, choć żaden z nich nie pełnił funkcji obrazu ołtarzowego, wszystkie były natomiast wyrafinowanymi przedmiotami kolekcjonerskimi, przeznaczonymi do rezydencji, a nie do świątyń. Stanowiły popis przewrotnej gry z konwencją. Ich treść przeczyła bowiem tradycyjnej funkcji tryptyków. Służyły nie modlitwie, lecz zabawie, mogły być pretekstem do wyrafinowanych dysput, gry skojarzeń i słów, a nawet do wzniecania zmysłowej podniety.

ARTIFICALIA I *NATURALIA*

Ogród rozkoszy pojawia się po raz pierwszy w zapiskach z 1517 roku, wisiał wówczas w gabinecie osobliwości w rezydencji Hendricka III van Nassau na wzgórzu Coudenberg w Brukseli. Nie wiemy jednak, czy powstał dla księcia, czy też został przez niego kupiony bądź oddziedziczony. Tryptyk znajdował się w tym samym pomieszczeniu co przedstawienia mitologiczne innych malarzy – Herkules i Dejanira, historia Parysa z trzema boginiami – a więc wśród dzieł o jawnie ukazanej nagości i seksualności. W świecie dworskim w XV wieku fascynacja aktem i erotyką była powszechna. Sceny nagości, kąpieli, uścisków, flirtów znajdowały się w kodeksach iluminowanych, dziełach literackich, przejawiały się w zrytualizowanej grze dworskiej. Były oczekiwane, a artyści dostarczali je w przeróżnych formach. Na marginesach iluminowanych kodeksów pojawia się tyle wszelakiej perwersji, że dorównują one Boschowskim. Monarchowie, arystokraci i ich dworzanie z pasją zajmowali się również poznawaniem ziemskich osobliwości, świata roślin, zwierząt, formacji skalnych, minerałów. Gabinet osobliwości Hendricka III zawierał wyrafinowane dzieła sztuki (*arificalia*), ale zapewne również cuda natury, rzadkie lub egzotyczne (*naturalia*). Bosch zatem w *Ogrodzie rozkoszy* nie tylko dostarczał podniety dla zmysłów, lecz także zaspokajał ciekawość świata, wprowadzając do obrazu przykłady egzotycznych zwierząt (żyrafa, słoń), mitycznych stworów (jednorożec), mitologicznych i fantastycznych hybryd, wyimaginowane formacje koralowców i onyksów, drzewa truskawkowe, drzewo smoczej krwi.

TRYPTYK W SIECI INTERPRETACJI

Zebranie interpretacji *Ogrodu rozkoszy* złożyłoby się w wielką księgę (ich przegląd można znaleźć w książce Antoniego Ziemby *Niderlandzkie*

malarstwo tablicowe z 2011 roku). W literaturze polskiej najpopularniejsze są dwie. Autorem pierwszej jest Wilhelm Fraenger, którego książkę o Boschu z 1947 roku przetłumaczono na język polski stosunkowo późno, ale ten luksusowo wydany album na długo pozostał jedyną Boschowską wyrocznią. Autorka drugiej to Anna Boczkowska, jedyna polska badaczka zajmująca się mistrzem z ‘s-Hertogenbosch w XX wieku. Dla Fraengera tryptyk był wyrazem sekciarsko-heretyckiej religijności Boscha, według tego badacza malarz należał do sekty adamitów – Bractwa Wolnego Ducha – która uprawiała rytuał wolnej miłości cielesnej jako drogę do zbawienia. Natomiast wielu innych badaczy, w tym Anna Boczkowska, zakładało, że Bosch przedstawia w swych dziełach dawną wykładnię astrologiczno-alchemicznej nauki, wpisuje w nie hermetyczne symbole wiedzy tajemnej.

Wiele również pisano na temat moralizatorko-dydaktycznego wydźwięku obrazów Boscha, które miałyby być przestrogą przed wszelkim występkiem, a zarazem potępieniem ludzkiej grzeszności. Dzieła tego malarza, a *Ogród rozkoszy* zwłaszcza, wymykają się jednak wszelkim próbom jednoznacznego odczytania. A wymykają się, bo najprawdopodobniej nie zawierają żadnego ścisłego przekazu, zapisanego za pomocą kodu znanego jedynie wtajemniczonym; nie są ilustracją konkretnego tekstu, a ich tradycyjna forma i zawarte w nich sceny religijne nie niosą żadnego przyjętego w Kościele przekazu teologicznego. I to jest w tym dziele najbardziej prowokacyjne. Jak również to, że pod powierzchownym moralizatorstwem, traktowanym kto wie czy nie instrumentalnie, kryje się zachwyt nad nagością, zmysłowością i pięknem stworzenia.

KRAINA WIECZNEJ SZCZĘŚLIWOŚCI

Zamknięty tryptyk przedstawia płaską Ziemię umieszczoną w przezroczystej sferze, w czeluści. To Ziemia podczas aktu kreacji. Widzimy najprawdopodobniej koniec trzeciego dnia stworzenia, gdy z wody wyłoniły się lądy, a gleba jest już porośnięta roślinnością. Twórca tej kreacji – Bóg Ojciec – jest ukazany w rogu na lewym skrzydle. Stworzenie zostało namalowane w technice *en grisaille*, podobnie jak rewersy innych XV-wiecznych niderlandzkich tryptyków. Zazwyczaj zdobiły je portrety donatorów z ich świętymi patronami, tu widzimy jednak kosmiczną wizję.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Tryptyk Boscha z zamkniętymi skrzydłami. Malowidło *en grisaille* przedstawiające trzeci dzień stwarzania świata.

EN GRISAILLE (grisaille)

Tym francuskim terminem określa się obrazy namalowane w odcieniach szarości. Techniki e*n grisaille* malarze używali do różnych celów: do podrysowań kolorowych obrazów, a więc wykonywania szkiców na gruncie przed nałożeniem farb; do imitacji rzeźb i reliefów w malarstwie, a także do wykonywania szkiców olejnych, w których za pomocą światła i cienia ustalali balans światłocieniowy i harmonię kompozycji. Malowidła *en grisaille* często występowały na rewersach skrzydeł dyptyków i poliptyków w XV i XVI wieku w Niderlandach.

Po otwarciu skrzydeł wybuchają kolory i mnogość scen odbywających się w bajecznym pejzażu. To świat w pełni stworzony, zaludniają go zwierzęta i pierwsi ludzie. Na lewym skrzydle w raju, pod fontanną życia,

Chrystus wiąże sakramentem małżeńskim Adama i Ewę (a może dopiero przedstawia Adamowi Ewę). Lewe skrzydło i część środkowa są połączone wspólnym horyzontem, tak jakby tworzyły jedną krainę. Według interpretacji Hansa Beltinga jest to unikalne wyobrażenie Edenu, krainy wiecznego szczęścia, w której Bóg polecił żyć i rozmnażać się człowiekowi pośród roślin, zwierząt, na ziemi bogatej we wszelkie dobra – zgodnie z opisem w Księdze Rodzaju (2, 8–25). Byłoby to zatem przedstawienie alternatywnej historii ludzkości, wizja nieśmiertelności i wiecznego szczęścia w rajskim ogrodzie, z którego ludzkość nie została wygnana, ponieważ pierwsi rodzice nie popełnili grzechu pierworodnego (nie jest on nigdzie przedstawiony). Skąd zatem na prawym skrzydle jego konsekwencje, czyli piekło pełne cierpienia? Zapewne jako moralne ostrzeżenie, bowiem grzech jednak został popełniony, a wyobrażenia przedziwnych kar i tortur równoważą wizje utraconych ziemskich rozkoszy.

Jak dla wielu innych interpretacji obrazu, i dla tej przedstawionej powyżej nie sposób znaleźć żadnego historycznego potwierdzenia, chociaż wydaje się spójna i niezwykle atrakcyjna. Utopia ziemskiego raju mogła być intrygującym przedstawieniem dla elitarnej publiczności, podobnie jak wizja fałszywego raju ziemskiego, bo tak widzą przedstawienia środkowej kwatery tryptyku inni badacze – Walter S. Gibson i Paul Vandenbroeck. Są one dla nich wyobrażeniem ludzkości owładniętej cielesnymi pożądaniami w literackiej krainie Graala, zakończonym jednak na prawym skrzydle nieuniknioną karą w piekle. Skoro są możliwe tak skrajne i przeciwstawne interpretacje dzieła, to może nie miało ono jednego sposobu odczytania skodyfikowanego szyfrem tajemnych znaków.

Antonio de Beatis w dzienniku podróży po Niderlandach w 1517 roku tak opisał *Ogród rozkoszy*: „są tu rzeczy dziwaczne, nigdzie indziej nienamalowane (…) wykonane tak naturalistycznie, przyjemnie

i fantazyjnie, że właściwie nie sposób ich opisać komuś, kto ich nie oglądał". Najpewniej Beatis nie znał sensu tryptyku i nie został mu przedstawiony jego temat, docenił jednak przyjemność wynikającą z oglądania „rzeczy dziwacznych" i „fantazji". Może zatem obrazem należy się bawić, cieszyć zmysły i umysł, odnajdywać i podpatrywać obsceniczne perwersje, wyszukiwać i śledzić najprzedziwniejsze ludzko-zwierzęce i ludzko-roślinne hybrydy, podziwiać fantazję, ale też kunszt i rękę Hieronima Boscha. Jeśli było to dzieło stworzone ku zabawie i zaspokojeniu ciekawości XV-wiecznych dworzan, to może zamiast zamartwiać się, co ono pokazuje, warto byłoby oddać się przyjemności jego uważnego oglądania. Czy ostatecznie ważne jest, co dzieło „naprawdę" przedstawia?

WYBRANA LITERATURA:

H. Belting, *Hieronymus Bosch 'Garden of Earthly Delights'*, München 2012.

A. Boczkowska, *Hieronim Bosch: astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.

'Bosch bizzare'. Jheronimus Bosch w dworskiej kulturze ciekawości, w: *Maniera, manieryzm, manieryczność. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji SHS, Gdańsk 2011*, Gdańsk–Warszawa 2012, s. 79–99.

W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, Warszawa 1989.

M. Ilsink, J. Koldeweij, *Hieronymus Bosch: Visions of Genius*, kat. wyst., Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, New Haven–London 2016.

M. Ilsink, J. Koldeweij, R. Spronk, L. Hoogstede, R.G. Erdmann, R. Klein Gotink, H. Nap, D. Veldhuizen, *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Catalogue Raisonné*, Brussels 2016.

J. Koldeweij, B. Vermet, P. Vandenbroeck, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, kat. wyst., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001.

P. Silva Maroto (red.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, kat wyst., Museo del Prado, Madryt, Madrid 2016.

KONIEC ŚWIATA

Kompozycja fresku jest tłumna i burzliwa. Całą ścianę, pozbawioną jakichkolwiek architektonicznych podziałów, wypełniają wirujące wokół Chrystusa postaci, które nie są poddane prawom ciążenia. Gniewny Chrystus sądzi. Współczująca Maria klęczy u jego boku. Święci triumfują, anioły dmą w trąby. Pobożni i cnotliwi wznoszą się ku niebu, a grzesznicy opadają do piekła. Według słów Giorgia Vasariego są tu „myśli i namiętności, których nikt poza Michałem Aniołem nie widział i nie namalował”.

Fresk Michała Anioła na ścianie ołtarzowej to ostatnie wielkie dzieło zamówione do Kaplicy Sykstyńskiej. Jest nie tylko ostatnie chronologicznie, ale też „ostateczne” – wieńczy bowiem program dekoracji wnętrza powstający i modyfikowany przez prawie pół wieku. Dzięki wysiłkom wielu artystów i patronatowi kilku papieży powstało miejsce, które nie ma sobie równych w całym chrześcijańskim świecie. W kaplicy pracowali Sandro Botticelli i inni malarze Quattrocenta, a także mistrzowie dojrzałego renesansu – Michał Anioł nad freskami i Rafael projektujący tapiserie. Dla wszystkich poza Michałem Aniołem praca w kaplicy papieskiej była wielkim przywilejem, dla Buonarrotiego raczej przekleństwem. W ciągu życia Michała Anioła na tronie Piotrowym panowało 13 papieży, a on pracował aż dla siedmiu z nich. Jednak najwięksi patroni Michała Anioła w Watykanie to Juliusz II i Paweł III. Pierwszy zlecił artyście malowidła na sklepieniu Sykstyny, a drugi – fresk na ścianie ołtarzowej.

KAPLICA PAPIEŻY

Nazwa Kaplicy Sykstyńskiej pochodzi od imienia jej fundatora. Wybudowano ją z polecenia Sykstusa IV w latach 1473–1481. Jej kształt i dekoracja architektoniczna mogą wydawać się proste i niewyrafinowane, ale to tylko pozory. Wymiary budynku odtwarzają bowiem rozmiar świątyni Salomona, tak jak odczytali go i zinterpretowali papiescy teologowie na podstawie Starego Testamentu. Wkrótce po ukończeniu budowy w 1481 roku przyjechała do Rzymu z Florencji grupa znakomitych malarzy, wyspecjalizowanych w technice *buon fresco*. Florentyńczycy stworzyli cykl malowideł okalający wnętrze kaplicy tuż pod oknami i serię wizerunków papieży. Ich dzieła są nazywane „starą Sykstyną” dla odróżnienia od późniejszych fresków Michała Anioła. Kwatery malowane przez Pietra Perugina, Sandra Botticellego, Domenica Ghirlandaia, Cosima Rossellego, Bernardina Pinturicchia, Lucę Signorellego i ich pomocników przedstawiają typologicznie zestawione sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Na południowej ścianie znajdują się sceny z życia Mojżesza, a na przeciwnej – z życia Chrystusa.

XV-wieczne kwatery znajdowały się również na ścianie zachodniej, na tej, na której dzisiaj rozpościera się *Sąd ostateczny* Michała Anioła. Były tam dwie kompozycje Perugina, rozpoczynające cykle z dziejami Mojżesza i Chrystusa, powyżej nich kilka portretów z okalającej kaplicę serii wizerunków papieskich, a także dzieło Pinturicchia, główny fresk ściany ołtarzowej, ukazujący wniebowzięcie Marii. Sklepienie kaplicy było w tym czasie pomalowane w całości na niebiesko i ozdobione złotymi gwiazdami. Wnętrze było zatem zwieńczone gwiaździstym niebem, typową dekoracją kaplic i średniowiecznych kościołów, dopiero kilka dekad później zastąpioną *Stworzeniem świata*, pierwszą realizacją Michała Anioła w papieskiej kaplicy. Zamówienie na nową dekorację sklepienia złożył

Juliusz II, w czasie gdy artysta był zaprzątnięty pracą nad monumentalnym grobowcem, który Juliusz II zamierzył postawić sobie we wnętrzu nowej bazyliki Świętego Piotra. Buonarroti nie chciał malować fresków Sykstyny, uważał nawet, że zamówienie było spiskiem jego rzymskich rywali, którzy chcieli go skompromitować, przewidując, że znakomity rzeźbiarz może nie poradzić sobie z wymagającym freskiem. Jednak w latach 1508–1512 Michał Anioł z pomocą 13 asystentów namalował freski na sklepieniu i w lunetach. Cztery lata pracował na rusztowaniu, niejednokrotnie leżąc lub malując w niedogodnej pozycji i zachlapując sobie oczy farbą. Jeśli zawiązał się przeciw niemu jakikolwiek spisek, to skończył się on wielkim fiaskiem.

BUON FRESCO, AL FRESCO

Fresk to technika malarstwa ściennego, w której pigmenty wymieszane z wodą (lub wodą wapienną) nakłada się bezpośrednio na świeży tynk wapienny. Nazwa wywodzi się z włoskiego słowa *fresco* (świeży). Jest to jedna z najtrwalszych technik malarskich, nawet po wielu stuleciach znakomicie zachowująca oryginalne barwy i efekty artystyczne. Znakomicie sprawdza się w suchym klimacie, ponieważ farby penetrują do zaprawy i stają się jej integralną częścią po wyschnięciu ściany. Jest to jednocześnie technika wymagająca od artystów wyjątkowej sprawności i pewności ręki. Każdego dnia nakładano na ścianę tylko taki obszar tynku, który można było zamalować podczas kilku godzin. Każdy taki obszar nazywano *giornata* (dniówka). Poprawki wymagały zdjęcia starego i nałożenia nowego tynku. Aby uniknąć korekt kompozycji, malarze trzymali się ustalonego rysunku. Był on nakładany na pierwszą warstwę tynku, zwaną *arriccio*, za pomocą kredy zmieszanej z wodą wapienną (tzw. *sinopia*), później artyści posługiwali się kartonami, za pomocą których przenosili zarys kompozycji na *intonaco* (drugą warstwę zaprawy). Gdy starsze freski są usuwane ze ściany i przenoszone na nowe podłoże, na ścianach pozostają naniesione kredką *sinopie.* Malarze w Kaplicy Sykstyńskiej, zarówno ci z lat

osiemdziesiątych XV wieku, jak i Michał Anioł podczas malowania sklepienia i *Sądu ostatecznego*, posługiwali się kartonami.

„PODRĘ CI TEN TWÓJ KONTRAKT”

Sąd ostateczny to drugie dzieło Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Zamówienie na nową dekorację zachodniej ściany ołtarzowej przyszło w 1533 roku od Klemensa VII. Papież ten zobaczył przed śmiercią jedynie projekty fresku i wykonane w skali 1:1 kartony służące do przeniesienia projektu na ścianę. Po śmierci Klemensa VII rysunki i kartony pozostały w pracowni artysty, a realizacja zamówienia została zawieszona. Kolejny papież – Paweł III – zobaczył kartony *Sądu ostatecznego*, gdy w towarzystwie 10 kardynałów odwiedził pracownię Buonarrotiego. Paweł III już wcześniej nalegał, aby Michał Anioł wykonał dla niego jakieś wielkie dzieło. Myślał raczej o rzeźbie, w pracowni artysty zobaczył jednak projekt monumentalnego fresku i zlecił jego wykonanie bez żadnych zmian wobec pierwotnego zamysłu.

Realizacja malowidła musiała być jednak poprzedzona szeregiem dyplomatycznych działań. Michał Anioł miał bowiem zobowiązania wobec spadkobierców Juliusza II, którzy domagali się ukończenia nagrobka. Rzeźby i monument były już suto zadatkowane, kontrakt podpisany, a praca nad freskiem odsunęłaby tę realizację o kolejne lata. „Podrę ci ten twój kontrakt” – powiedział podobno Paweł III do Buonarrotiego i rozpoczął pertraktacje z agentami spadkobierców. W końcu podpisano nową umowę, która ograniczała liczbę rzeźb i skalę zamówienia. Zredukowany wobec pierwotnych zamiarów nagrobek Juliusza II stanął w kościele San Pietro in Vincoli, a Michał Anioł, nie mając już wyjścia, wstąpił na służbę u papieża.

Podobnie jak w przypadku sklepienia, aby uzyskać miejsce dla nowych malowideł, należało zniszczyć poprzednie. Ściana, na której powstał *Sąd*

ostateczny, wymagała specjalnych przygotowań. Na życzenie Buonarrotiego zamurowano okna i nadbudowano nową, lekko nachyloną ścianę, aby na malowidle nie osiadał kurz. W wyniku tych prac zniknęły malowidła Pinturicchia i Perugina, ale także freski w lunetach namalowane przez Buonarrotiego 23 lata wcześniej.

W 1535 roku artysta miał już 60 lat, jednak znów musiał wejść na wysokie rusztowania, by namalować ogromnych rozmiarów fresk (17 x 13 m) Malował sześć lat, w których trakcie złamał nogę i przeszedł liczne inne załamania stanu zdrowia.

POMIĘDZY NIEBEM A PIEKŁEM

Ukończony w 1541 roku *Sąd ostateczny* znakomicie wpisał się w program kaplicy. Stał się klamrą spinającą wcześniejsze przedstawienia, dopełnieniem bogatego programu ikonograficznego wnętrza. Freski na sklepieniu, malowidła mistrzów z Florencji i wreszcie *Sąd ostateczny* opowiadają bowiem historię świata: jego stworzenie, zapowiedź nadejścia Chrystusa w postaci Mojżesza, narodziny i życie Zbawiciela i wreszcie jego ponowne pojawienie się w dniu sądu ostatecznego. Decyzja o zniszczeniu wcześniejszych malowideł była z pewnością głęboko przemyślana. Teologowie papiescy zamknęli we wnętrzu Kaplicy Sykstyńskiej historię świata i zbawienia. Fresk Michała Anioła przedstawia dzień osądzenia wszystkich zmartwychwstałych, a zarazem koniec ziemskich dziejów i początek Królestwa Bożego.

Tylko z pozoru kilkaset postaci przedstawionych na wielkiej ścianie tworzy chaotyczny tumult. Wystarczy chwila uwagi, aby tłum zaczął układać się w kręgi, a kompozycja wyjawiła logikę i starannie zaplanowany układ. Malowidło należy czytać się od środka, przesuwając wzrok ku kolejnym kręgom okalającym centrum. Centralną postacią jest Chrystus

przedstawiony jako sędzia. Jest to sędzia groźny, stanowczy, rozstrzygający o losach zmartwychwstałych. Jego ciało i uroda przypominają antyczne bóstwa ze starożytnych rzeźb i malowideł. To Chrystus niemal apolliński. Fresk Michała Anioła nie przypomina przedstawień sądu ostatecznego z tryptyków Rogiera van der Weydena czy Hansa Memlinga, na których Bóg jest sędzią surowym, ale spokojnym i dostojnym. W Kaplicy Sykstyńskiej ukazano Chrystusa apokaliptycznego. To scena jego paruzji, ponownego, drugiego przyjścia na ziemię w roli wskrzesiciela umarłych i sędziego świata.

Chrystusowi towarzyszy Maria. Są oni otoczeni ciasnym kręgiem świętych, w którym znajdują się św. Wawrzyniec i św. Bartłomiej (u stóp Chrystusa), to oni bowiem oprócz Marii są patronami Kaplicy Sykstyńskiej. Święty Bartłomiej, który został ukrzyżowany, żywcem obdarty ze skóry, a następnie ścięty, trzyma w dłoni ludzką skórę. Zniekształcona twarz powłoki zdjętej z ciała Bartłomieja ma rysy Michała Anioła.

W lunetach ponad świętymi aniołowie podtrzymują narzędzia męki Chrystusa. Ci z lewej prezentują krzyż i koronę cierniową, a ci z prawej – kolumnę biczowania. Kolejną ważną grupę postaci tworzą aniołowie poniżej Chrystusa. Są to dmący w trąby aniołowie apokaliptyczni. Triumfalną muzyką budzą zmarłych do życia wiecznego. Powołują zmartwychwstałych na sąd ostateczny i ukazują im księgi z zapisanymi w nich wszystkimi dobrymi i złymi uczynkami. Jeden z aniołów z grupy po lewej ma księgę dobrych czynów i prezentuje ją ludziom cnotliwym, tym, którzy unoszą się ku niebu. Natomiast anioł po drugiej stronie trzyma księgę złych uczynków tuż ponad grzesznikami przewożonymi do otchłani ziejącej ogniem. Według słów Giorgia Vasariego „z obrazu biją radość zbawionych i nędza potępionych”.

CENZURA NAGOŚCI

Już podczas malowania fresku pojawiały się srogie zarzuty dotyczące nagości ukazanych postaci. Głównym krytykiem „nieprzyzwoitości” stał się papieski mistrz ceremonii Biagio da Casena. Twierdził, że nie jest to dzieło godne kaplicy papieskiej, lecz pasujące bardziej do łaźni. W odpowiedzi Michał Anioł nadał rysy twarzy papieskiego dostojnika postaci Minosa. W ten sposób nie dość, że Biagio da Casena znalazł się wśród potępionych, to jeszcze otrzymał ośle uszy, a jego genitalia pożera wielki wąż oplatający ciało. Paweł III, wielbiciel sztuki Michała Anioła, nie uległ żadnym sugestiom ocenzurowania fresku mistrza.

ŹRÓDŁO: Wikimedia Commons

Skóra św. Bartłomieja z twarzą o rysach Michała Anioła znajduje się tuż ponad apokaliptycznymi aniołami. Czy spadnie na stronę zbawionych czy potępionych? To niezwykła sygnatura w historii malarstwa, pełne pokory poddanie się planom zbawienia. Twarz Michała Anioła to niejedyny portret ukryty we fresku. Malarz zawarł w nim wizerunki wielu współczesnych sobie postaci. Z niektórych okrutnie zadrwił, dając upust złości i w przewrotny sposób rekompensując sobie zadane przez nich krzywdy. Minos ma twarz Biagia da Caseny.

Cenzura dokonała się jednak za pontyfikatu Piusa IV. W 1564 roku, tuż po śmierci Michała Anioła i rok po zakończeniu soboru trydenckiego, Daniele da Volterra, uczeń Buonarrotiego, domalował wielu postaciom przepaski na biodrach, a niektórym nawet ubrania. Otrzymał w związku z tym niechlubny przydomek *Il Braghettone* (Majtkarz). Neoplatońskie zespolenie filozofii antycznej i chrześcijańskiej, renesansowy podziw dla piękna i proporcji ludzkiego ciała uległy posoborowym nakazom, aby sztuka nie epatowała „bezwstydnym powabem”.

KOLORY I MUSKUŁY

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku kaplica przeszła całościową konserwację. Stopniowo oczyszczano z dawnych przemalowań i brudu kolejne ściany i partie fresków. Ci, którzy mieli okazję zwiedzać w tym czasie Watykan i obserwować przesuwające się sukcesywnie rusztowania, z pewnością pamiętają spektakularne różnice pomiędzy częściami już poddanymi konserwacji, a tymi pokrytymi jeszcze naleciałościami stuleci. Upadło wówczas przekonanie, że Michał Anioł to malarz o duszy rzeźbiarza, rzekomo niekoncentrujący się na kolorze i ponad wszystko stawiający zasady poprawnego rysunku. Oryginalne barwy Buonarrotiego okazały się bowiem czyste, świetliste i niezwykle intensywne, zdają się pulsować i zadziwiają śmiałymi kontrastami.

Lewitujące, unoszące się w przestworzach ciała z fresku Michała Anioła stały się inspiracją dla pokoleń malarzy. Różnorodne formuły przedstawiania mężczyzn i kobiet, starych i młodych, spokojnych i poruszonych przejęli od Buonarottiego manieryści w XVI wieku, ale też malarze kolejnych stuleci. Wiele muskularnych, mocnych ciał o potężnej sile wyrazu i dynamice ma swój rodowód sięgający ścian Sykstyny. Kto wie, może nawet i Batman…?

WYBRANA LITERATURA:

A. Graham-Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, London 2008.

Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, t. 1–2, Princeton 1943, 1945.

A. Ziemba, *Sąd ostateczny Hansa Memlinga – zagadki badawcze / The Last Judgment by Hans Memling: Research Mysteries*, w: Andrzej Nowakowski, *Sąd: Sąd ostateczny Hansa Memlinga / Judgment. „The Last Judgment" by Hans Memling"*, Gdańsk–Warszawa–Kraków 2016, s. 71–99.

O AUTORCE

GRAŻYNA BASTEK – historyczka sztuki i publicystka. specjalizuje się w historii europejskiego malarstwa i badaniu technik dawnych mistrzów. Pracuje w muzeum narodowym w Warszawie; w Instytucie Historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego prowadzi zajęcia poświęcone malarstwu nowożytnemu. Zajmuje się popularyzacją historii sztuki. Jej eseje o malarstwie były publikowane w „art and Business”, dwutygodniku.pl, „Przekroju”. Prowadzi stałą rubrykę o sztuce w „newsweek Historia”, a w II programie Polskiego radia współtworzyła audycję Jest taki obraz.